RECUEIL

DE

FAÏENCES ITALIENNES

PARIS. — IMPRIMERIE DE E. MARTINET, RUE MIGNON, 2.

RECUEIL

DE

FAÏENCES ITALIENNES

DES

XVE, XVIE ET XVIIE SIÈCLES

DESSINÉ

PAR MM. CARLE DELANGE ET C. BORNEMAN

ET ACCOMPAGNÉ D'UN TEXTE

PAR M. A. DARCEL

Attaché à la Conservation des Musées impériaux, et membre du Comité des travaux historiques

ET M. HENRI DELANGE, ÉDITEUR

Thesaurum habemus in vasis fictilibus.

J. B. PASSERI.

PARIS

QUAI VOLTAIRE, N° 5.

MDCCC LXIX

1869

A

M. le Comte de NIEUWERKERKE

DIRECTEUR GÉNÉRAL DES MUSÉES IMPÉRIAUX,
SURINTENDANT DES BEAUX-ARTS ET DE LA MAISON DE L'EMPEREUR,
MEMBRE DE L'INSTITUT.

Hommage de reconnaissance de la part des auteurs.

C. et H. DELANGE.

AVANT-PROPOS.

Nous n'avons point prétendu faire un traité sur la céramique, en publiant les *Faïences dites de Henri II*, puis les *Faïences de Bernard Palissy*, et enfin les *Faïences italiennes du moyen âge et de la Renaissance*. Notre ambition a été différente. Nous avons seulement voulu donner un choix de ce que cet art a produit de plus parfait, à l'époque où la peinture et la sculpture, à leur apogée, ont exercé une influence si bienfaisante sur les industries qui dépendent d'elles. Aussi nous sommes-nous arrêtés lorsque la céramique ne s'est plus fait connaître que par des produits vulgaires, venant remplacer des œuvres si belles, que l'on a pu croire que les maîtres eux-mêmes y avaient pris part. Du reste, si ce n'est point avec la Renaissance italienne qu'a commencé l'art de la peinture sur terre émaillée, c'est avec elle que celui-ci s'est développé.

D'où vient l'émail sur terre ? De l'Orient, à ce que l'on croit. Les terres cuites égyptiennes sont couvertes d'un verre souvent coloré en bleu de plusieurs nuances ; il en est de même des terres cuites qui, en Assyrie, servaient à décorer les murs. Mais cette couverte est-elle simplement un vernis de plomb coloré par des oxydes métalliques, ou bien un émail, c'est-à-dire un verre rendu opaque par l'introduction d'une certaine quantité d'étain, ou plutôt d'acide stannique? L'analyse chimique n'a point encore prononcé. On peut aussi se demander, au cas, par exemple, où un véritable émail recouvrirait les briques assyriennes, si ce n'est pas de l'extrême Orient, c'est-à-dire de la Chine, que cette pratique serait venue. Mais alors il faudrait posséder des faïences chinoises bien caractérisées, puis savoir à quelle époque celles-ci ont été fabriquées; et il y a tout lieu de croire que les Chinois ont toujours fait de la porcelaine plutôt que de la faïence. Quant aux monuments de haute antiquité des peuples asiatiques, et particulièrement des Chinois et des Japonais, les différents savants qui ont voyagé dans ces contrées n'en ont point rencontré dont l'époque très-reculée fût certaine, et il ne nous semble pas qu'on puisse admettre des produits céramiques de ces provenances, antérieurs au xvie siècle, tandis que ceux des Arabes qui nous sont parvenus, remontent au moins au xve siècle.

Ce qui semble constant, c'est que la vraie faïence était inconnue des Byzantins du xie siècle, qui savaient cependant décorer leurs poteries; que les peuples européens qui ont reçu leur civilisation de la Grèce par l'Italie, l'ignoraient également pendant le moyen âge, et que celle-ci semble venue des bords orientaux de la mer Méditerranée, à la suite probablement des conquérants arabes, d'abord dans le nord de l'Afrique, puis en Sicile et en Espagne. Que la pratique de la faïence se soit introduite en Italie par l'un ou l'autre de ces deux pays, peu importe. En tous cas, il en existe des pièces où le caractère italien se marie avec le style oriental, et qui semblent avoir devancé l'époque certaine où l'on sait que l'émail y fut employé. Cette époque est celle de Luca della Robbia, qui, antérieurement à 1438, exécuta un bas-relief de terre émaillée placé au-dessus de la porte de la sacristie, dans la cathédrale ou *duomo* de Florence. Le même peignit en camaïeu les douze mois de l'année sur de grandes briques émaillées qui formaient coupole dans le cabinet d'étude de Pierre de Médicis.

Suivant notre sentiment, le sculpteur florentin aurait trouvé la pratique de l'émail dans un atelier dont les auteurs contemporains ne parlent pas, mais qui existait certainement, puisque nous possédons des pièces qui en sont marquées et même datées; atelier qui devait appartenir d'ailleurs aux seigneurs de Florence, déjà les Médicis. C'est celui de *Chaffagiolo*, qui nous semble devoir occuper une place très-importante dans l'histoire des faïences

italiennes. Il faut toutefois admettre que l'artiste florentin perfectionna la couverte ou émail dont il revêtit ses sculptures, car celui des pièces archaïques en question est grossier, aussi bien que le travail qui les décore.

A ce propos, nous devons dire pourquoi nous avons employé le mot « *faïence* » pour désigner les pièces de vaisselle italienne en terre cuite émaillée, et non le vocable *majolique*, presque partout usité aujourd'hui, et même en Italie au XVIIIe siècle. C'est que Picolopasso, qui écrivait en 1548 un Traité sur l'art du potier, spécifie expressément que de son temps, on ne donnait le nom de *majoliques* qu'aux pièces revêtues de couleurs à reflets métalliques; voici du reste comment l'auteur s'explique à cet égard : « Non intendo passare piu oltre perfin tanto che » io vi ragioni della *majolica*, per quello ch' io ho sentito dagli altri, non che io ne abbia mai fatto, ne men veduto fare; » so bene ch' ella si dipinge sopra i lavori forniti (déjà cuits); questo no veduto in Ugubio, in casa di un Me Cencio di » detto luogo, e tengono-tal modo di dipengerla. » L'auteur entre ensuite dans certains détails de fabrication hors ici de propos, mais il donne un peu plus loin la recette du *rosso di majolica*, dit *majolica d'oro*. Quant à l'autre mot *faïence*, quelle qu'en soit l'origine, il est générique aujourd'hui dans la langue française, aussi bien que celui de *porcelaine*, réservé à désigner des produits d'un tout autre genre, bien qu'au XVIe siècle il ait parfois été donné à des poteries opaques, revêtues d'une couverte d'une blancheur et d'une finesse particulières. Le même Picolopasso désigne sous la dénomination de *porcellana*, certaine vaisselle ornée de petites arabesques ou bouquets déliés, à l'instar probablement des produits céramiques du Levant, ce qui a fait errer quelques savants modernes qui, ayant trouvé le mot *porcellana* employé quelquefois par les auteurs anciens, ont cru qu'il y était question de la *véritable porcelaine*, et en ont ainsi fait remonter l'origine jusqu'au XVIe siècle, contradictoirement à l'opinion généralement admise, que cette invention, en Europe, ne date que du XVIIIe siècle. Ainsi Vasari se sert du mot *porcellana* pour désigner les faïences peintes par Orazio Fontana, et ici il ne saurait y avoir d'équivoque à cet égard.

Après une étude des différentes fabriques auxquelles l'Italie doit ses faïences peintes, et des artistes qui y ont travaillé, nous donnerons une table raisonnée des pièces publiées, et choisies parmi celles qui, par leurs marques ou leurs différents styles, caractérisent le mieux les fabriques auxquelles elles appartiennent. Une série de marques relevées sur les faïences italiennes des musées de France et d'Angleterre, ainsi que des principales collections particulières, terminera notre travail.

Comme frontispice de l'ouvrage, nous donnerons une carte topographique de la fabrication principale des faïences, c'est-à-dire de l'Ombrie et des Marches, parties des anciens États de l'Église où elle a été le plus concentrée, et l'on pourra ainsi se rendre compte des lieux où ont existé les plus célèbres fabriques en Italie, et de leur position géographique par rapport aux autres villes importantes. Ce frontispice orné paraîtra avec la fin du texte qui sera prochainement terminé, et fourni gratis à MM. les souscripteurs : ayant demandé des recherches plus grandes que nous ne nous y attendions, nous avons dû en attendant, avec sa première partie, faire paraître la dixième et dernière livraison des planches.

APERÇU

SUR

L'HISTOIRE DES FAÏENCES ITALIENNES

En essayant une classification des faïences italiennes du Musée du Louvre, nous avions l'espoir que notre travail serait amendé par des travaux ultérieurs. Mais les savants italiens jusqu'ici ont fait peu de recherches (1); seuls cependant ils pouvaient, en étudiant leurs archives municipales et religieuses, apporter dans l'histoire de la céramique italienne des lumières que les érudits français ont répandues à profusion sur nos fabriques nationales même les plus secondaires : aussi n'avons-nous eu, pour confirmer ou infirmer nos opinions premières, que quelques monuments de plus qui ont passé depuis sous nos yeux. Nous n'apporterons donc, à notre grand regret, que peu de documents nouveaux dans ce commentaire des planches du *Recueil des faïences italiennes*, que MM. Delange ont publié avec un talent et un soin qu'il ne nous appartient pas de louer. Nous ne craignons pas toutefois de dire qu'ils se sont surpassés dans ce troisième ouvrage sur la céramique du moyen âge et de la renaissance, qu'ils ont ainsi illustrée depuis son origine jusqu'à sa décadence.

Dans notre avant-propos, nous avons succinctement traité de l'origine de la céramique moderne, c'est-à-dire de l'art de revêtir la terre d'un émail stannifère, ou du moins d'un enduit vitreux qui voile la couleur de la terre elle-même, et permet de la décorer de dessins pouvant résister à l'action des agents les plus délétères. Nous croyons toutefois devoir y revenir. Le travail du potier est connu de presque tout le monde. Sur une plate-forme circulaire montée sur un pivot vertical qu'on met en mouvement avec le pied, l'argile est façonnée en vase à l'aide du doigt et de quelques instruments fort simples. Les pièces accessoires, comme les anses, les goulots et les ornements en saillie, sont moulées dans des creux en plâtre et collées au vase au moyen de terre délayée dans l'eau, appelée *barbotine*. Les pièces sorties des mains du potier sont d'abord séchées au grand air et le plus possible à l'abri du soleil, puis cuites à moitié. La pièce en cet état, où elle est improprement appelée biscuit, est émaillée. Pour le faire, on la trempe dans un baquet contenant de l'émail très-finement pulvérisé, qu'en agitant on maintient toujours en suspension dans l'eau, et on la retire recouverte d'une poussière extrêmement friable, l'eau ayant été presque immédiatement absorbée en vertu de la porosité de la terre plus ou moins cuite. C'est sur cette poudre que le décorateur travaille du premier

(1) Nous en excepterons toutefois M. Ignazio Montanara, rééditeur de l'opuscule de Passeri et auteur du Catalogue de la collection du chevalier Massa, aujourd'hui appartenant à la municipalité de Pesaro, ainsi que le docteur Frati, directeur du musée des antiquités de Bologne et auteur du Catalogue de la collection de Faenza, aujourd'hui dispersée. (NOTE DE L'ÉDITEUR.)

coup, sans pouvoir faire de retouches pendant que c'est humide. On dit alors qu'il peint sur le cru. On plonge alors une seconde fois la pièce dans un bain de fondant qui, par la cuisson, lui donne tout son éclat. Après avoir été décorées, les pièces sont placées plusieurs ensemble ou une seule à la fois dans des vases cylindriques (1) de terre cuite qui s'emboîtent les uns par-dessus les autres, de façon à former des colonnes dans l'intérieur du four. Les plus anciennes fabriques, jusqu'après le premier tiers du XVIe siècle, se servaient, pour isoler les pièces dans les cazettes, de trois petites pyramides de terre cuite appelées pattes-de-coq, sur les pointes desquelles la pièce reposait du côté de la peinture. ce qui l'endommageait, car l'émail était toujours enlevé aux trois endroits où il touchait la pointe des pattes-de-coq. Cette façon d'enfourner est même un moyen de reconnaître les imitations des faussaires qui ont reproduit les pièces de ces époques, sans avoir songé à enfourner de la même manière. La construction des fours anciens est assez simple. Le foyer est recouvert d'arcades qui servent à supporter les cazettes dans la partie supérieure. Quelquefois il y a plusieurs étages : dans le premier, on met les pièces qui ont besoin du feu le plus vif; dans le second, où la flamme arrive par les intervalles d'arcades semblables à celles qui couvrent le foyer, on met les pièces les plus délicates, celles dont les couleurs, étant plus tendres, peuvent s'altérer par une trop grande ardeur du feu, ainsi que celles qui doivent être simplement dégourdies. La flamme court ainsi partout et s'échappe par le haut. Les pièces planes, comme seraient des carreaux peints, se placent de champ les unes à côté des autres, et on les relie par des bandes de terre crue, pour qu'elles ne puissent se toucher. On en place ainsi plusieurs rangs les uns sur les autres. Il faut, en général. vingt-huit heures d'un feu toujours clair. On comprend à combien d'accidents sont exposées les pièces ainsi fabriquées. Le procédé de peinture sur le cru offre lui-même des difficultés de réussite : la pièce peinte risque de s'altérer avant d'être cuite; le feu, enfin, dont on n'est pas toujours le maître. gâte souvent le travail achevé. Aussi n'est-il pas rare de trouver sur de très-belles pièces des défauts que la peinture sur le cuit peut éviter. Mais la beauté, l'éclat et le fondu des couleurs, la liberté de l'exécution, due précisément à cette obligation de peindre avec prestesse, qui exige une grande habileté, donnent à ce genre de faïences un charme indéfinissable, que celles du XVIIe siècle sont loin de posséder. Celles-ci ont été exécutées sur émail cuit, comme celles des fabriques napolitaines, qui ont eu à leur époque également une grande vogue. Mais les hommes de goût préfèrent les premières, qui sont à peu près les seules admises dans les grandes collections. Aussi s'est-on abstenu de reproduire dans le *Recueil* les ouvrages du XVIIe siècle, quelque mérite qu'ils aient d'ailleurs.

Ce que nous venons de dire s'applique à toutes les fabriques. Les couleurs employées étaient à peu près les mêmes dans toutes : cependant nous ferons observer que dans les pièces archaïques, les peintres ne coloraient point les chairs. qu'ils modelaient en camaïeu généralement d'un bleu gris très-pâle; un peu plus tard, ils y introduisirent le jaune clair, qui alors donne des teintes verdâtres; puis enfin ils hasardèrent l'orangé. En général, les pièces de l'époque de la dégénérescence sont très-modelées, mais elles ont un ton général jaune qui nuit à leur effet. Toutefois les beaux ouvrages d'Urbino, exécutés par Orazio Fontana et quelques autres habiles artistes, offrent un modelé et une dégradation de teintes dans les chairs que le procédé de peinture sur le cru permet difficilement. Mais il ne faut pas oublier que la peinture céramique, toute décorative, ne doit jamais chercher à rivaliser avec la peinture proprement dite, dont les ressources sont sans nombre et qui d'ailleurs a un autre objet.

FABRIQUES ORIENTALES.

Les monuments de l'ancienne céramique orientale sont rares, aussi nous avons dû nous contenter de trois pièces que nous considérons comme de fabrication persane. Le vase de pharmacie à six pans, décoré d'arabesques métalliques sur fond bleu, nous semble un produit de la fabrication la plus ancienne. Quant aux deux autres, elles appartiennent tout au plus au XVIe siècle. La lampe de M. Fortnum, en Angleterre, porte une date de l'hégire correspondant à celle de 1549 de notre ère (2). L'exposition orientale de l'Union centrale, ouverte en 1869 au palais de l'Industrie, possédait une lampe du même genre (3), mais de forme identique avec celles de verre émaillé, et que, sans une extrême attention, on eût pu confondre avec elles. Ce monument, d'après le style de ses inscriptions, permet de pouvoir remonter pour ce genre de fabrication à un siècle en arrière et peut-être davantage.

Sur deux des pièces persanes se trouve l'application de ce que nous appelons, d'après Piccolo Passo, *majolica*. L'une est le cornet de pharmacie de la forme que les Italiens ont adoptée pour les vases ordinaires à électuaire connus généralement sous la dénomination de bocaux, d'où certains fabricants italiens s'appelaient *boccalari*. L'autre pièce est une plaque de revêtement offrant un léger relief dans le cavalier qui en occupe la partie centrale. Ces deux exemples démontrent que le secret de la *majolica*, c'est-à-dire de la couleur d'aspect métallique, n'est pas originaire d'Italie; et ce qui le prouve davantage, ce sont les spécimens hispano- et siculo-arabes dont la fabrication est plus ancienne que celle des pièces que nous venons de citer. Quel est ce procédé? Bien qu'il soit décrit par Piccolo Passo lui-même. et par Passeri. qui. ni l'un ni l'autre, ne l'ont pratiqué, il est fort difficile d'en faire l'application avec succès. Il suffit de dire ici que les pièces. entièrement terminées et cuites, recevaient un dernier apprêt qui devait produire les couleurs à reflets métalliques par une seconde cuisson, non dans des moufles, mais à même le feu. qu'il était fort difficile de diriger.

(1) Ces vases. toujours en usage, se nomment *cazettes*.
(2) Cette pièce est décrite dans l'*Essai de classification*, ainsi que toutes celles dont nous avons à parler dans cette étude.
(3) Elle appartient à M. Scheffer.

FABRIQUE HISPANO-MORESQUE.

C'est évidemment des bords orientaux de la Méditerranée que les Mores apportèrent en Europe le système de décoration des faïences connues sous la dénomination d'*hispano-moresques* ou de *siculo-arabes*. L'introduisirent-ils d'abord en Espagne, longtemps soumise à leur domination, ou en Sicile, où celle-ci cessa lors de la conquête du midi de l'Italie par les Normands? N'est-il pas plus naturel d'admettre que les princes d'Aragon, qui devinrent maîtres du royaume des Deux-Siciles après l'expulsion de la maison d'Anjou, y avaient introduit un art industriel qui avait pris naissance dans leurs États de la péninsule ibérienne, ou plutôt dans la partie qui resta soumise aux Mores jusqu'à la fin du xve siècle.

Le *Recueil* donne le spécimen d'un vase identique de forme avec celui qu'on voit encore dans le palais de l'Alhambra Il est entièrement décoré de fines arabesques en *majolica*, tandis que celui de l'Alhambra et un autre qui lui faisait pendant et a disparu, ont leurs décorations formées de ces mêmes arabesques et d'autres ornements en bleu foncé, tantôt figurant des animaux, tantôt des inscriptions arabes comme sur le plat de la collection Brini. L'époque de ces vases n'a pu être précisée par les savants archéologues qui les ont publiés ou décrits; cependant, sans trop errer, on peut leur assigner pour date la seconde moitié du XIIIe siècle. — Le vase et le plat qui suivent dans l'*Essai de classification* sont d'époque postérieure, du milieu du xve siècle. Nous n'osons, du reste, nous prononcer sur le lieu de fabrication de ces pièces: l'Espagne ou la Sicile. La forme du vase à anses en forme d'ailes, du musée de Cluny, est certainement moresque, mais l'écu qui en interrompt la décoration courante est italien de forme. Il en est de même de celui qui occupe le fond du plat. Remarquons de plus qu'une petite burette décorée tout à fait comme le vase du musée de Cluny, et qui a appartenu à M. Webb, de Londres, portait inscrit sur un cartouche, le mot italien *olio*, huile, qui, en espagnol, se dit *aceite*. Quoi qu'il en soit de l'un ou l'autre pays, l'origine arabe est incontestable. Où et quand les ateliers céramiques qui existaient déjà depuis longtemps en Italie subirent-ils cette influence orientale, et commencèrent-ils à imiter les procédés de fabrication des faïences dont nous venons de nous occuper? On ne saurait précisément le dire. Cependant cette influence est évidente. La tradition persane se voi dans la bordure du plat de Rouen, et même dans le ton général de la pièce, où le vert domine. La tradition hispano-moresque est flagrante dans la cloche de la collection de M. le marquis d'Azeglio. L'ornement est une imitation fort libre des semis de feuilles d'érable qui couvrent le vase du musée de Cluny, tandis que l'inscription appartient sans conteste à la langue italienne. Quant au plat du musée de Rouen, la couverte blanche qui en dissimule la terre est moins glacée que ne l'est l'émail d'ordinaire. Soit que cette couverte ne consiste qu'en une terre blanche, constituant un genre de produit que Passeri appelle *mezza majolica*, soit qu'on ne fût pas encore absolument maître des procédés de l'émaillerie sur terre à l'époque où ce plat fut décoré.

D'après le costume des deux personnages, — un amoureux qui reçoit de sa maîtresse la couronne symbolique, dont la représentation est fréquente dans les scènes de même genre au moyen âge, — ce plat nous semble appartenir à la fin du XIVe siècle, ou aux commencements du siècle suivant. Il serait un peu postérieur aux bassins circulaires qui décorent la façade de quelques églises d'Italie: bassins sur l'origine et la nature desquels on a beaucoup écrit déjà, sans les avoir peut-être assez étudiés.

Quant aux fabriques où la pratique de la faïence émaillée commença à être adoptée, il est difficile de les déterminer. En tout cas, il devait exister des ateliers qui pratiquaient déjà un certain genre de décor dont nous allons parler, pour en finir avec ces questions d'origine.

FABRIQUE DE LA FRATA OU DE CITTA-DI-CASTELLO.

Situées sur les confins de la Toscane et des États de l'Église, entre Cortona et Pérouse, dans une petite vallée de l'Apennin occidental, les deux cités de la Frata et de Citta-di-Castello, sont, l'une le siége actuel, l'autre probablement le siége ancien d'une fabrication particulière qui, en France, a précédé l'introduction de l'émail stannifère. Ses produits semblent surtout populaires, et il est probable qu'ils étaient en usage parmi les artisans italiens, tandis que la vaisselle nouvelle se répandait dans la noblesse et les classes aisées.

Piccolo Passo appelle travaux à la *castellana* les ouvrages qui se fabriquaient de son temps. Il donne la recette des couleurs, dont l'étain est exclu, et s'explique sur la façon de procéder, qui, du reste, se reconnaît facilement. La pièce, faite de terre rouge, par exemple, étant couverte d'une engobe de terre blanche, on enlève cette engobe avec une sorte de grattoir autour des dessins qu'on y a tracés à la pointe, et l'on ramène ainsi la couleur de la terre elle-même, de sorte que le décor s'enlève en blanc sur un fond rouge. Une glaçure obtenue avec le vernis de plomb recouvre le tout et lui donne de l'éclat. Des touches colorées, tantôt vertes, tantôt bleues, ou enfin d'un brun jaunâtre, sont mises par places, quelquefois un peu au hasard. Il est probable qu'on travaillait sur la terre crue ou à peine dégourdie. Les produits de cette fabrique sont assez grossiers, et l'antiquité de plusieurs d'entre eux les rend seuls intéressants.

Au XVIIe siècle, un certain ecclésiastique de Pavie s'est fait connaître par les longues inscriptions qui entourent les ornements dont il a décoré un certain nombre de plats et d'assiettes. Le vernis dont il a recouvert sa terre est d'un

ton brun roux tout à fait particulier, qui distingue les produits de cet atelier particulier, de ceux de la fabrique de Castello.

Aujourd'hui encore, les gens de la Frata offrent aux voyageurs des faïences décorées par engobe et vernies, d'un aspect tout à fait semblable aux pièces archaïques et qui sont un dernier souvenir de l'ancienne fabrication populaire.

FABRIQUE DE CAFFAGIOLO OU CHAFFAGIOLO.

L'atelier qui nous semble devoir revendiquer une part considérable dans le développement de la fabrication de la céramique au commencement du xve siècle, et peut-être avant, était établi dans un petit bourg sur le versant occidental de l'Apennin, au point où il sépare la Toscane des États de l'Église, entre Bologne et Florence. Cette position topographique est très-nécessaire à établir, pour bien comprendre comment de cette source est descendu ce grand courant qui se répandit dans les Marches, dans l'Ombrie et d'autres parties de l'Italie orientale. D'après Piccolo Passo, les meilleures terres sont celles que charrient les torrents qui descendent de l'Apennin dans cette partie de l'Italie, et se dirigent vers l'Adriatique. On n'a qu'à ramasser en été ces argiles déposées en croûtes qui se fendillent par l'action de la chaleur. Dans les endroits où il n'y a pas de fleuve, il suffit de creuser des fosses dans une petite vallée pour recueillir toute la terre que les pluies entraînent des montagnes. Les Marches et l'Ombrie sont sillonnées de ces fleuves presque à sec en été et qui deviennent en temps de pluie des torrents. Les bourgs des versants de l'Apennin durent donc être de tout temps le siége de fabriques de poterie, et il a dû suffire que l'un d'eux pratiquât les nouvelles méthodes venues d'Espagne ou de Sicile, pour que les ouvriers nomades les répandissent bientôt dans tous les autres.

Les Médicis, qui, dès 1314, étaient à la tête de la République florentine avec le titre de premier gonfalonier, avaient un château dans le bourg de Caffagiolo. Selon nous, on doit attribuer à cette fabrique les ouvrages les plus archaïques que nous avons reproduits, comme la plaque votive de saint Crépin, du Louvre, et peut-être le cavalier qui porte une chouette en croupe. M. H. Delange a étudié au musée de South-Kensington un plat du même temps, où le même personnage à la chouette est représenté donnant audience. La bordure est formée de plumes de paon, qui semblent être un élément très-particulier à la fabrique de Caffagiolo.

La fin du xve siècle est la belle époque de cette intéressante fabrique, sur laquelle régnait, il y a peu d'années, une obscurité complète. Elle n'est point citée par les auteurs anciens, ce qui donnerait à penser que déjà de leur temps elle n'existait plus, ou ne produisait plus que des travaux ordinaires. Mais la recherche des faïences italiennes a mis en lumière des spécimens de Caffagiolo, non-seulement avec les sigles qui caractérisent cette fabrique, mais encore avec le nom lui-même du lieu de la fabrique. Ce fait n'avait point été encore observé lorsque notre collaborateur, M. Henri Delange, publia sa traduction de Passeri, suivie d'un *Appendice* où se trouvent réunies les marques qu'il avait pu recueillir alors. Les sigles et monogrammes en question ne s'y trouvent pas, et Caffagiolo n'est cité que pour une pièce de très-basse époque.

Les pièces où ce monogramme est accompagné du nom de Caffagiolo, orthographié de différentes manières, comme le plat appartenant à M. le baron Gustave de Rothschild, décoré sur le bord de riches grotesques, sont en général d'une exécution beaucoup moins serrée que celles où le monogramme se trouve placé seul, telles que le plat du musée de Kensington, ayant au centre la reproduction de la statue de Donatello, qui représente saint George, et celui de la collection de M. de Basilewski, dont le fond est occupé par le sujet de Diane et Endymion d'après Robetta.

D'après cette remarque, il est permis de penser que le sigle formé d'un P majuscule barré fut la marque primitive de la fabrique, à laquelle on ajouta plus tard son nom, lorsqu'elle eut acquis quelque célébrité. Cette marque persévère jusqu'à la fin du xvie siècle, alors que l'artiste qui aurait pu l'adopter à la fin du siècle précédent devait être mort depuis longtemps. Preuve que ce sigle appartient à l'atelier et non à l'ouvrier.

Une charmante petite assiette qui faisait partie de la vente de M. Louis Fould, et qui était d'une facture identique à celle du dernier plat dont nous venons de parler, portait au revers l'inscription IN FAENCA, mais non le sigle particulier à Caffagiolo. Preuve de l'émigration des artistes peintres sur faïence d'un atelier dans l'autre. Faenza et Caffagiolo sont au plus distants l'un de l'autre d'une journée de marche, et les rapports devaient être fréquents de la bourgade à la ville, qui semble avoir absorbé sa fabrication au xvie siècle.

Si, comme nous le croyons, le sigle qu'on trouvera reproduit sur les planches qui représentent le *Saint George* d'après Donatello, le *Peintre céramiste*, et d'autres pièces du *Recueil*, appartient bien réellement à l'atelier de Caffagiolo, on doit reconnaître que cet atelier, pendant une durée qui n'est sans doute guère moindre qu'un siècle, s'est livré à tous les genres de décors. On le voit, en effet, sur des plats essentiellement décoratifs représentant des bustes de personnages entourés de banderoles qui portent une sentence, plats un peu archaïques qu'on était accoutumé d'attribuer à d'autres ateliers : à ceux de Pesaro et de Deruta. On le reconnaît encore sur des faïences décorées de peintures à reflets métalliques, mais qui semblent appartenir à une époque moins reculée. On le constate encore accompagnant le décor d'arabesques bleu sur blanc, du genre dit *porcellana*, comme sur le petit plat qui a appartenu à M. Henri Gerente.

Ce genre est presque particulier à Caffagiolo, et, appliqué parfois au revers des plats, il peut servir, pour ainsi dire, de marque de fabrique. Aussi n'hésitons-nous pas à ranger parmi les pièces de cet atelier l'assiette décorée

d'un buste entouré de guirlandes de fruits et le vase de pharmacie qui faisaient partie de la collection de M. le marquis d'Azeglio, bien que ces pièces soient d'une époque postérieure à celle qui nous sert de type et qui allie Néron et la devise de Rome, S.P.Q.R., avec les armes de Léon X ou de Clément VII, et la devise de Florence, S.P.Q.F.; ce qui assigne à sa fabrication l'intervalle écoulé entre les années 1513 et 1534. Ces armoiries des Médicis peuvent être encore un indice pour reconnaître les faïences de Caffagiolo. Nous ne prétendons pas qu'elles seules puissent la porter; mais il existe des présomptions pour qu'elles se trouvent surtout sur les pièces qui sortent de l'atelier qui leur appartenait ou qui était dans leurs États. Cette présomption devient une certitude lorsque ces armoiries, étant exprimées avec leurs émaux naturels, les besants de gueules sur champ d'or sont peints en couleur rouge, comme sur le petit plat appartenant à M. de Basilewski. Ce rouge nous semble en effet particulier à l'atelier des Médicis. C'est pourquoi nous lui attribuons également les carreaux de pavage exécutés en l'année 1500, qui, provenant probablement de la librairie de Sienne, appartiennent à M. Leroy Ladurie. Quelques touches de couleur rouge s'y voient comme fond sous les feuilles d'eau de la bordure et sur les grotesques du pavé central. On le retrouve enfin sur les trois plats à décor polychrome qui portent le sigle de Caffagiolo.

Il est enfin un autre genre d'ornement qui semble particulier au même atelier, c'est celui formé par les extrémités ocellées de la plume de paon, surtout sur les pièces archaïques, comme les brocs et les vases de pharmacie. Malgré le grand goût du décor des faïences sorties, au commencement du XVIe siècle, de l'atelier toscan, on ne peut y méconnaître une certaine rudesse d'exécution qui est bien éloignée du précieux de celle de Faenza, et qui sert à distinguer les produits des deux fabriques. Les fonds bleus sont d'ailleurs appliqués avec peu de soin, de façon à laisser apparaître chaque coup de pinceau, même dans les décors les plus soignés, comme celui qui montre un peintre céramiste à l'ouvrage, s'apprêtant sans doute à faire au fond d'un *tondino* le portrait de la belle qui pose devant lui. Lorsque le bleu sert de fond à des grotesques qui s'enlèvent en réserve, il semble avoir été appliqué sur le trait qui les contourne, tandis qu'à Faenza ces grotesques ont été enlevés à l'outil sur le fond bleu posé d'avance et sur le tour, ou le plus souvent sont peints sur le fond lui-même, au moyen du bianchetto, avec lequel on revenait à deux fois, la première ne couvrant pas assez pour obtenir les lumières (1).

Comme toutes les fabriques italiennes, Caffagiolo vit arriver la décadence en même temps que la fin du XVIe siècle. Les pièces authentiques de cette époque sont d'une exécution très-négligée, et les tons de bistre roux y dominent. Il ne nous est malheureusement pas possible de donner aucun nom d'artiste ni aucun renseignement historique sur cet atelier, dont les produits sont forcés de parler eux-mêmes, afin de nous fournir les quelques renseignements qui précèdent.

FABRIQUE DE FAENZA.

Les ateliers de Faenza auxquels on était accoutumé d'attribuer les faïences les plus archaïques ainsi que les plus parfaites, nous sont connus autrement que par leurs produits. Un auteur de la fin du XVe siècle vante ses poteries blanches et brillantes, et Piccolo Passo, au milieu du XVIe siècle, bien qu'il dirigeât un atelier à Castel-Durante, donne la première place à la vaisselle de Faenza. S'agit-il là de vaisselle blanche comme au XVe siècle? Les spécimens n'en ont été ni recherchés ni recueillis, parce qu'aucun intérêt d'art ne s'y attache, mais elle a dû exister dans l'usage ordinaire pour remplacer les grossiers produits simplement vernis au plomb qui étaient seuls connus pendant les premiers siècles du moyen âge. Pour nous, ce n'est point précisément cette qualité de la blancheur qui nous frappe dans les faïences de Faenza, bien que l'autre qualité, le brillant de l'émail, s'y trouve très-marquée. C'est une certaine douceur dans le modelé des figures et dans le ton bleu qui sert le plus souvent à produire ce modelé. Puis, dans un grand nombre de cas, le ton bleu de l'émail, qui porte alors le nom de *berettino*, et le décor en émail blanc clair sur un fond blanc gris, dit *bianco sopra bianco*.

Nous allons rechercher la date et étudier le caractère de ces différents genres. On eût jadis attribué sans conteste à Faenza la plaque représentant la Vierge tenant en ses bras l'Enfant Jésus, exécutée en l'année 1492. Le dessin et le modelé en sont exécutés en bleu glacé de jaune clair par endroits. Mais le modelé, qui montre encore quelques duretés, n'est point assez caractérisé pour qu'on puisse ne pas hésiter à considérer cette pièce comme sortie de Caffagiolo. Quant au plat appartenant à M. A. de Basilewski, et qui représente un satyre épiant de la rive les nymphes qui s'ébattent dans les eaux, plat daté du 17 novembre 1503, il nous semble parfaitement caractériser le genre archaïque de Faenza. Comme dans toutes les fabriques, le trait est bleu, ainsi que le modelé; mais celui-ci, quelque peu arrondi, est exécuté avec une douceur que n'ont point les peintures d'aucun autre atelier. La bordure, avec ses enlacements en réserve sur un fond orangé, est également particulière à Faenza, quant à l'opposition des tons, dont la brusque harmonie est destinée à faire valoir le fondu des personnages du sujet central. De plus, le revers est excessivement orné.

Les deux assiettes à larges bords du musée Correr, à Venise, où ils font partie d'une suite nombreuse, sont la plus haute expression du genre faventin au commencement du XVIe siècle. Sur l'une, un chasseur guidé par l'Amour poursuit une licorne qui se réfugie dans le sein d'une vierge, sujet fréquent dans les miniatures qui

(1) Voyez ce que nous disons plus bas à l'occasion du *berettino* (émail bleuâtre) qui remplace quelquefois dans plusieurs fabriques le *marzacotto* (émail blanc), et qui obligeait à employer, surtout dans les lumières, les retouches au *bianchetto*. (NOTE DE L'ÉDITEUR.)

accompagnent les bestiaires du moyen âge. Dans l'antre, le chasseur est pris lui-même, attiré par l'Amour et par la voix de la chanteuse. Le mélange des costumes réels des commencements du XVIe siècle avec les nudités de la Fable est tout à fait dans les habitudes des premiers temps de la Renaissance. Quant à la facture, elle est d'une douceur et d'un fondu parfaitement caractéristiques. La pièce a été presque exclusivement exécutée en camaïeu bleu, sur lequel on est revenu à l'aide de quelques glacis de bistre léger et de jaune.

Dans la coupe sans bords qui appartient à M. A. de Basilewski, et qui représente Charles-Quint en empereur, à ce que l'on croit, ce genre de Faenza se caractérise encore; un monogramme nous permet, de plus, de donner ici un nom à cette remarquable peinture. Ce monogramme qui accompagne la date de 1521, et qui doit être lu NICOLO, est sans doute celui de Nicolo da Fano, dont M. H. Delange (1) a décrit un plat portant au revers l'inscription : « *Fatto in bottega di maestro Vergillio da Faenza. Nicolo da Fano.* » C'est au même peintre que nous attribuons également le grand disque représentant la chute de Phaéton, qui appartient à M. Joseph Fau. Le naturalisme qu'on remarque dans la représentation de la ville et des montagnes au-dessus desquelles se passe la scène marque un homme qui commençait déjà à se préoccuper du paysage réel, ce qui est également indiqué, mais à un moindre degré, dans les fonds du plat précédent. Piccolo Passo assure que le maestro Virgilo, chez lequel il est possible que ces deux plats aient été fabriqués, connaissait le secret du rouge. Il l'aurait alors importé de Caffagiolo, car nous avons vu que cet atelier le possédait sans conteste. Cette couleur n'apparaît, du reste, sur aucune des deux pièces de Nicolo da Fano; car le rayon de lumière qui frappe Phaéton et le char où il pose ne sont que d'une couleur orangée inteuse qui essaye d'être rouge, mais ne l'est pas.

Le *berettino*, revêtement d'émail légèrement teint en bleu, est particulier à la fabrique de Faenza, avons-nous dit. L'assiette à très-larges bords, appartenant à M. d'Yvon, qui représente le *Repas d'Énée et de Didon*, d'après la composition de Raphaël, gravée par Marc-Antoine, est un exemple remarquable de ce genre. Les lumières, au lieu d'être réservées comme dans la plupart des peintures sur le fond, sont ici naturellement accentuées en émail blanc, les demi-teintes étant obtenues par une couche mince d'émail qui laisse transparaître le bleu sous-jacent. Le monogramme FR (2), tracé sur la margelle de la fontaine qui se creuse en un coin de la composition (monogramme que nous avons relevé déjà sur une pièce en *berettino*), ne se rapporte à aucun nom des décorateurs italiens, dont M. Albert Jacquemart a dressé la liste dans les *Merveilles de la céramique*. D'ailleurs nous croyons que les peintres céramistes, à bien peu d'exceptions près, étaient dans l'habitude de signer leurs œuvres au revers seulement, de sorte que les marques, monogrammes ou noms inscrits à l'intérieur, sont le plus souvent la marque, le monogramme ou le nom du graveur de l'estampe qui aura été copiée ou imitée. Un atelier de Faenza semble avoir plus particulièrement adopté ce genre vers l'année 1525. Il était établi dans une certaine maison que désignent ainsi : « *In caxa Pirota* », plusieurs inscriptions que nous avons relevées. La marque de cet atelier nous semble être en outre un cercle croisetté. Les trois spécimens de la décoration sur *berettino* que donne le recueil montrent que ce genre a été traité avec une grande liberté et dans un esprit essentiellement décoratif, dans les ateliers de Faenza, assez avant dans le XVIe siècle, puisque la coupe appartenant à M. E. Dutuit porte la date de 1540.

Lorsqu'on avance dans le XVIe siècle, les produits de Faenza se confondent avec ceux d'Urbino. Quant au plat appartenant à l'un des membres de la famille de Rothschild, qui représente d'une façon quelque peu bizarre l'aventure d'Apollon et de Daphné (le dieu au carquois d'or étant figuré en jouvenceau, accoutré à la mode du XVIe siècle), et à celui appartenant à M. A. de Basilewski, où l'histoire de Mutius Scævola est représentée avec un singulier mélange des costumes de l'époque et des accoutrements pseudo-antiques, ce sont deux pièces incontestablement de Faenza. Leurs bordures, décorées par enlevage, semblent le prouver.

Le plat représentant un boulanger n'est faventin que par sa bordure, s'il appartient à Caffagiolo par le sujet. Mais la coupe représentant la *Résurrection*, qui est signée *Baldasara Manara*, 1535 (3), rentre dans le fonds commun de toutes les faïences à décor polychrome que l'on reconnaît avoir été fabriquées à Urbino. Baldasara Manara n'eut pas toujours le faire hâtif, le dessin boursouflé et le modelé ressenti en bistre brun que nous voyons sur la pièce qui nous occupe. Il en est d'autres qui, par la finesse et la douceur du modelé, se rapprochent des peintures de Nicolo da Fano. Mais un caractère constant de l'exécution de Manara réside dans la façon de ponctuer les yeux.

Le décor dit *bianco sopra bianco*, que nous avons déjà vu appliqué sur le marli des deux charmantes coupes du musée Correr, se retrouve presque exclusivement employé sur deux *cuppe amatorie*, appartenant, l'une à M. le docteur Foresi (de Florence), et l'autre à M. le marquis d'Azeglio. Il date de la belle époque de l'art, et produit des effets charmants, surtout lorsqu'il est opposé à quelques parties colorées qu'il fait valoir.

Faenza, lieu de production important pour la vaisselle de tout genre, a fabriqué un grand nombre de vases de pharmacie dès le commencement du XVIe siècle, ainsi que le *Recueil* en montre deux spécimens importants. Cet atelier s'éleva également à l'exécution de la sculpture émaillée et peinte. Nous n'oserions assurer que la Vierge tenant l'Enfant Jésus, datée de 1499, soit de Faenza; mais l'écritoire surmontée d'une figure équestre sort incontestablement de cet atelier. Il fut certainement le plus célèbre de l'Italie, car c'est lui qui donna son nom dès le XVIe siècle à la vaisselle de terre émaillée, blanche ou peinte, qui arrivait en France. C'est ce qui résulte d'un

(1) Dans sa traduction de Passeri, *Appendice*.

(2) Sans le *berettino*, ce plat nous semblerait peint par Xanto, que Passeri mentionne en l'appelant simplement *franceseo rovigo*, mais dans un faire qui ne lui est pas toujours habituel ; du reste, il a traité plusieurs fois ce sujet dans sa manière ordinaire. (NOTE DE L'ÉDITEUR.)

(3) Dans l'ancienne collection Passolini à Faenza, sur un couvercle de coupe, on lisait au revers : *Baldasara Manara Faentin*, avec la date en toutes lettres de 1536. Ce document prouve seulement que ce Manara était de Faenza. (NOTE DE L'ÉDITEUR.)

document trouvé dans les actes du tabellionage de Rouen, en 1567, et qui constate que dans le chargement d'un navire il y avait « trois coffres-bahuts pleins de vaisselle blanche et peinte, de Faenze ».

FABRIQUES DE FORLI, DE RIMINI ET DE RAVENNE.

Forli, placée à une journée de marche de Faenza, forme avec cette ville la base d'un triangle dont Caffagiolo est le sommet. Aussi n'est-il pas étonnant que ses anciens ateliers de poterie, connus dès le XIVe siècle, s'étant mis à fabriquer des faïences émaillées, le genre qu'on y adopta se rapproche de celui de l'un ou de l'autre des ateliers voisins. C'est l'influence de Faenza que Forli a subie, et la plupart des pièces que nous connaissons sont de plus exécutées sur *berettino*. Cependant le *Massacre des innocents*, d'après Baccio Bandinelli, que le *Recueil* a emprunté au musée du Louvre, montre dans la coloration des carnations un tout autre parti que les pièces de Faenza du même genre que nous avons publiées. Ici le bistre roux a été franchement et largement employé. Dans d'autres peintures de la même ville, on retrouve comme un souvenir de l'exécution si fine de Nicolo da Fano; aussi est-il impossible, lorsqu'une signature fait défaut, de distinguer les produits des deux fabriques sinon rivales, car l'une avait une importance bien plus considérable que l'autre, mais du moins voisines. Forli enfin a produit, en avançant dans le XVIe siècle, des pièces qui se confondent avec celles d'Urbino.

La fabrique de Rimini ne doit guère dater que du milieu du XVIe siècle, mais elle fut très-importante, à en juger par le grand nombre de faïences qu'on doit lui attribuer. Cependant il en existe peu qui portent une mention de leur origine. Nous n'en connaissons que trois, toutes datées de 1535, qui portent au revers la mention : *in Rimino* ou *in Arimin*. Mais ces spécimens authentiques peuvent servir à déterminer la provenance de toutes les autres. Les tons de la peinture sont en général très-clairs : les paysages et les fabriques surtout y avoisinent quelque peu la réalité ; les terrains, d'un jaune clair qui tire sur le nankin, y sont très-caillouteux. La précision avec laquelle le *bianchetto* est posé par hachures pour accentuer les lumières est un signe caractéristique de cette fabrique, remarquable d'ailleurs par la beauté de la glaçure que les Italiens appellent *invetriatura*.

Ravenne appartient aussi aux Marches, et quoique Piccolo Passo ne la cite point parmi les villes qui possédaient des ateliers de faïence, il est incontestable qu'il y en eut cependant. Nous en avons pour preuve le charmant plat appartenant à M. le baron Ch. Davillier, l'historien des faïences hispano-moresques et des faïences de Moustiers. Le décor est fait en *berettino*, mais d'un ton beaucoup plus pâle que celui de Faenza. Nous ignorons si un autre genre y fut pratiqué. Tout ce que nous savons, c'est que les terres en étaient exportées à Venise pour servir aux fabriques établies dans cette ville. D'après le spécimen du *Recueil*, cette fabrique dut travailler à la plus belle époque de l'art.

FABRIQUE DE CASTEL-DURANTE.

Castel-Durante semble avoir initié dans la pratique de l'art de la faïence, en même temps qu'Urbino dont il est très-rapproché et qui l'éclipsa au XVIe siècle, d'autres villes d'Italie et certainement des fabriques étrangères. Des ateliers de poterie y existaient au milieu du XIVe siècle, qui fournissaient de vaisselle la cour d'Urbino, et peut-être y fabriquait-on déjà de la faïence émaillée? La plus ancienne pièce authentiquement de Castel-Durante que nous connaissions, porte la date de 1508, et se confond par le faire et par le style avec ce que Faenza a produit de plus parfait. Même ressemblance dans le décor des cornets de pharmacie datés de 1519, et qui est composé de grotesques en réserve sur fond bleu. Dans toutes ces pièces, l'ornement domine déjà, comme il fera plus tard. Mais vers 1525 un peintre semble s'être établi à Castel-Durante, qui voulut lutter avec les fabriques rivales, et qui eut soin de signer du nom de la bourgade où il était établi les faïences qu'il décorait. On ignore son nom ; mais Son Altesse impériale le prince Napoléon possède une de ses œuvres représentant la *Fuite en Égypte*. La couleur en est peu montée de ton, mais le dessin en est très-habile et très-ressenti, comme sur les autres pièces du même atelier. Cette même particularité de la pâleur du ton se retrouve sur la grande coupe (1) appartenant à M. de Basilewski, et représentant un *Massacre des innocents* composé à l'aide des figures empruntées à la grande estampe de Marc-Antoine, gravée d'après Raphaël. La beauté de l'*invetriatura* caractérise encore les pièces de Castel-Durante, ainsi que le fondu de la couleur dans la masse de l'émail : même sur les faïences qui appartiennent à l'extrême décadence, ces qualités, d'une excellente fabrication, sont encore remarquables.

Dans le modelé des grotesques qui décorent le grand nombre de vaisselles sorties des ateliers de Castel-Durante, on remarque un bistre gris d'un ton assez froid, comme sur le charmant plat à larges bords qui appartient

(1) Ce beau plat, de la collection de M. de Basilewski, est en effet de la même main, mais encore d'une exécution supérieure. Il n'est pas signé, quoique de Castel-Durante. Au Louvre, ancienne collection Sauvageot, avec le nom de *Castel-Durante*, existe un plat représentant le sujet de Marsyas et Apollon. Enfin cette signature n'est pas rare à rencontrer, presque toujours inscrite au revers en jaune clair et de la même main. (NOTE DE L'ÉDITEUR.)

à M. Joseph Fau, que nous attribuons à cet atelier pour cette raison. Il pourrait bien en être de même du vase à deux anses, revêtu d'ailleurs de couleurs à reflets métalliques, qui appartient à M. le baron A. de Rothschild. Plus tard ce bistre prend un ton de rouille tout à fait particulier, qui sert encore à caractériser les faïences de la bourgade qui nous occupe.

Le trépied, pièce excessivement rare, appartenant à M. Bonafé, est un type du dessin et des colorations d'un certain atelier de Castel-Durante, à l'époque où les Zucchero vinrent travailler à la cour d'Urbin. L'*invetriatura* en est généralement fort brillante, et recouvre de sa glaçure des couleurs lisses, tant elles sont parfaitement parfondues. Dans l'urne de Mgr Cajani, peinte par *Mastro Simono* en 1562, on voit quels étaient, vers le déclin du XVIe siècle, le genre et la facture quelque peu sommaire des décorateurs de Castel-Durante. Leurs ateliers, d'où sont sortis les céramistes qui, au commencement du XVIe siècle, portèrent leur industrie à Anvers, à Lyon, plus tard à Corfou, et qui fournirent à Urbino ses peintres les plus célèbres, travaillaient encore au XVIIe siècle : car Castel-Durante ayant eu l'honneur de donner le jour au pape Urbain VIII, ce pontife éleva la bourgade au rang de cité, en lui donnant le nom d'Urbania en 1623. Or, il existe des faïences peintes qui portent ce nom nouveau (1).

FABRIQUE D'URBINO.

La fabrique d'Urbino, qui a jeté un si grand éclat sur la céramique italienne du XVIe siècle, n'est connue que par des pièces datant de l'époque où toutes les autres commencèrent à s'éclipser. Des ateliers existaient depuis longtemps néanmoins dans sa banlieue, à Fermignano, et l'on cite des noms de potiers de cette capitale d'un duché, appartenant les uns à la fin du XVe siècle, et les autres au commencement du XVIe. Mais ce qu'on peut appeler la personnalité des œuvres de ce centre industriel disparaît, faute de signature, dans la masse, sinon uniforme, du moins de même caractère, des faïences archaïques. Il faut arriver aux environs de l'année 1525 et même au delà, pour trouver des pièces portant sur elles-mêmes un témoignage incontestable de leur origine. Ce sont les faïences décorées par un artiste d'un très-grand talent, Francesco Xanto Avelli de Rovigo, qui portent les dates les plus anciennes. Mais avant l'année 1531, où il commença à dater et peut-être à signer ses peintures, il dut déjà travailler à Urbino, où il semble suivre une école de décorateurs de Gubbio, dans le procédé de la *majolica* et dont il ne serait que le continuateur. C'est à Xanto, dont les œuvres ne sont point très-rares, qu'on doit attribuer, ce nous semble, le plat appartenant à M. A. de Basilewski, où un homme est représenté vidant une aiguière dans une urne en présence d'une femme qui tient une éponge de chaque main. Figures empruntées à une estampe d'un ancien maître, connue sous le nom de « *la Femme aux deux éponges* », d'après sans doute quelque composition de Raphaël, dont Xanto s'est plus inspiré que de tout autre maître, et qu'il a peut-être mis à la mode dans la décoration céramique, alors que partout ailleurs on en était encore resté aux imitations des peintres archaïques. L'ampleur d'un dessin très-ressenti, comme il convient quand il s'agit de figures décoratives, un modelé fort simple, des carnations d'un ton clair, opposées à des draperies souvent d'un grand éclat, que soutiennent des fonds vigoureux, signalent les œuvres de Xanto. Travailla-t-il pour son compte ou dans l'atelier d'un patron ? La question est encore indécise, quoiqu'il ait signé un plat exécuté dans la boutique d'un certain Francesco de Silvano. Il eut pour rival et peut-être pour élève Nicola, qui a signé de son monogramme un plat du musée de Bargello à Florence, daté d'Urbino en 1528, et exécuté dans l'atelier de Guido de Castel-Durante, qui doit être Guido-Durantin. On retrouve ce même monogramme, suivi de la qualification *da Urbino*, sur le joli fragment représentant le *Parnasse*, qui est entré au musée du Louvre avec la collection Sauvageot. Le dessin de ses figures a moins de force, mais plus de simplicité que celui de Xanto, et son modelé est excessivement doux, ainsi que la tonalité générale de sa couleur. Faut-il, à cause de ces qualités, lui faire honneur du beau hanap de la collection de M. le baron A. de Rothschild ? Ici une difficulté se présente. L'écu peint sur cette pièce est parti de Gonzague et d'Este, et semble indiquer qu'elle a appartenu à Jean-François II de Mantoue, qui épousa en 1490 Isabelle de Ferrare. C'est pendant son veuvage qu'Isabelle dut faire exécuter le service auquel appartient ce hanap, quoique son écu n'ait point la forme de ceux des veuves. En effet, François II de Gonzague mourut en 1519, et nous ne croyons pas que par son style cette peinture révèle une date antérieure. De plus, quelques faïences qui portent dans leur décor l'alpha et l'oméga, qui sont inscrits sous l'anse du hanap de M. le baron A. de Rothschild, nous semblent avoir été décorées pour certain par Xanto. Mais il existait à Ferrare, dès la fin du XVe siècle, une fabrique où le duc Alphonse Ier, frère d'Isabelle, daigna travailler de ses mains princières. Piccolo Passo lui attribue même l'invention ou le perfectionnement d'un blanc laiteux, qui signalerait, suivant lui, les faïences de Ferrare. Ce prince céramiste fait songer aux gentilshommes ouvriers qui ne dérogeaient pas, tout en faisant *œuvre d'ouvrier* (2). D'ailleurs il se

(1) De la fabrique de Castel-Durante sont sortis une foule de vases à électuaires, d'un émail magnifique, décorés en général dans le genre du vase peint par maestro Simono en 1562, artiste qui ressuscita les grotesques à Castel-Durante, que Piccolo Passo regrette qu'on eût abandonnés de son temps. Ces grotesques y redevinrent probablement en vogue, en même temps que ceux d'Urbino, avec cette différence qu'à Castel-Durante, on reprit ceux que Caffagiolo et Faenza avaient exécutés, c'est-à-dire seulement sur des fonds colorés. (Note de l'Éditeur.)

(2) Le potier de Ferrare, pour être le plus illustre des gens de noble origine qui se soient livrés à la céramique, ne fut pas le seul. Mº Giorgio Andreoli, qui dirigeait la fabrique de Gubbio, était noble, car il faisait précéder son nom de la particule *don*. Piccolo Passo, qui était fabricant à Castel-Durante, s'intitule *Cavaliere*, et les Conrad, qui travaillaient à Nevers, étaient aussi de noble famille. Sur l'état social de ces ouvriers qui ne dérogeaient point, voici

mit bravement en faïence, lorsque les malheurs de la guerre le contraignirent à vendre sa vaisselle précieuse, donnant ainsi à Louis XIV l'exemple que le grand roi suivit plus tard dans la personne de ses courtisans. En 1528, les Dossi, peintres de Ferrare, faisaient des dessins pour les potiers du duc. Ainsi, il ne serait pas impossible qu'Isabelle, morte en 1539 seulement, eût demandé aux ateliers de son frère les pièces dont il s'agit. Mais, nous le répétons, les lettres reproduites sur le hanap, soit seules, soit combinées avec d'autres, existent sur des pièces qui sont incontestablement d'Urbino, et qui appartiennent au faire de Xanto.

Un des ateliers le plus en renom d'Urbino fut celui d'un potier durantin qui vint s'y établir, ainsi que le constate la signature : In botega de M° Guido Durantino in Urbino, 1535, qu'on voit sous le plat de la collection de S. A. I. le prince Napoléon, représentant *Hercule combattant l'hydre*. Ce plat est aux armes du connétable de Montmorency, qui fit faire dans cet atelier un service dont plusieurs pièces sont parvenues jusqu'à nous. Un autre service aux armes du cardinal Duprat en est également sorti. Guido Durantino était surtout un entrepreneur, car la comparaison des différentes pièces sorties de son atelier prouve que des mains très-dissemblables ont concouru à leur décoration. Au milieu du XVIe siècle, domine à Urbino une famille de potiers, venue aussi de Castel-Durante, dont le chef dirigea l'atelier d'où est sorti le plat doublement intéressant que possède M. Andrew Fountaine. D'abord il représente un fait historique contemporain, ce qui est excessivement rare, la prise de Rome par le connétable de Bourbon; puis il porte la signature non moins rare à rencontrer : Fatto in urbino in botega de M° Guido Fontana Vasaro. Ce Guido Fontana, qui intervint dans un acte en 1520, eut trois fils, Orazio, Camillo, Nicola, dont le premier est le plus célèbre comme décorateur céramiste. Il travailla dans l'atelier paternel jusqu'en 1565, où il s'établit à son compte. Faut-il lui attribuer le plat de la *Prise de Rome*, qui dut être exécuté vers 1527 ? La recherche de la perspective qu'on y remarque, l'intensité des colorations, le ton particulier des verdures et du ciel, peuvent le laisser supposer, bien que ces qualités puissent appartenir plutôt à l'atelier qu'au peintre. On attribue d'ailleurs à Orazio Fontana un dessin d'un plus grand style, sans être peut-être bien certain de posséder de ses œuvres. Le plat festonné de la collection d'Azeglio, qui représente *Saint François d'Assise recevant les stigmates*, offre tous les caractères de l'atelier des Fontana, bien qu'il nous soit impossible de décomposer, comme l'a fait l'éditeur avec une ingéniosité trop grande (1), le monogramme tracé sur son revers. Tout au plus pouvons-nous y lire : Vrbini Fontana. C'est en 1565 seulement qu'Orazio Fontana s'établit à son compte, sollicité par les commandes du duc d'Urbin et du Piémont. Aussi faut-il reculer jusqu'à cette époque la belle urne de la collection de M. Barker, qui porte l'inscription Fatto in botega de M° Oratio Fontana. Cette pièce et ses analogues, bien que d'une fabrication excellente et d'une grande puissance de ton dans leurs colorations un peu trop rousses, peut-être, montrent dans leur dessin une époque de décadence ou de dégénérescence, si l'on veut employer un euphémisme.

A la même époque, un nouveau genre s'introduisit dans la décoration des faïences. Aux grotesques réservés en clair sur un fond coloré, comme ceux que nous avons vu fabriquer à Caffagiolo, à Faenza et à Castel-Durante, on substitue des grotesques s'enlevant, au contraire, en vigueur sur le fond blanc de l'émail. Ce genre, inspiré comme le précédent par les décorations antiques retrouvées à la Renaissance, fut transformé par Jean d'Udine et Perino del Vaga, tel que nous le voyons sur le beau plat appartenant à M. A. de Basilewski, et sur l'aiguière de M. le baron A. de Rothschild. Ce genre devait être pratiqué dans l'atelier des Fontana, car Camillo ayant été appelé à Ferrare en 1567, le duc Alphonse II, qui voulait ranimer la fabrication commencée par son grand-père Alphonse Ier, s'y livra au décor des grotesques sur fond clair, auquel le blanc renommé de Ferrare se prêtait si bien. Les décorateurs céramistes italiens conservent ce même système de décoration, combiné le plus souvent avec des parties en relief, jusqu'au XVIIe siècle, soit à Urbino, soit dans les autres centres industriels que créa ou raviva la famille Fontana.

Le *Recueil* montre les différentes transformations de la pratique du décor céramique à Urbino, où la famille Patanazzi clôt la série des artistes de la Renaissance. C'est à un Patanazzi qu'il faut attribuer l'aiguière de la collection de M. le baron Gustave de Rothschild, imitation des pièces sur lesquelles Orazio Fontana faisait voguer quelques divinités marines sur un fond d'ondes bleues. C'est lui également qui a peint les tasses d'accouchée, et peut-être quelques-uns des vases ornés de reliefs et de grotesques qui terminent la série des faïences d'Urbino.

l'anecdote pleine d'intérêt, qui nous a été communiquée par le descendant d'une famille de verriers, M. de la Roche, chanoine d'Autun; seulement notre mémoire ne nous permet pas de citer le lieu précis de l'ancienne fabrique dont il nous a entretenu. Nous allons le laisser parler.

« Mon père, qui était à la cour, alla faire visite un jour à son frère qui exploitait une grande verrerie. Il y avait longtemps qu'ils ne s'étaient vus. Mon oncle fit naturellement à son frère les honneurs de l'établissement; mais avant de le conduire dans la verrerie, au moment du plus grand travail, il lui dit : — Je te préviens d'avoir beaucoup d'égards pour tous les ouvriers, lorsque tu passeras au milieu d'eux, car ces hommes que tu vas voir à moitié nus, haletants de sueur, sont tous des gentilshommes pauvres de la province. Malgré son étonnement, mon père se tint pour averti, et fut aussi gracieux que possible avec le moindre ouvrier. En sortant, mon oncle dit à mon père : — Ce n'est pas tout, la coutume dans la verrerie est, le samedi, après la paye, de souper tous ensemble : tu assisteras naturellement à ce repas, et je t'engage à faire de la toilette. Le souper avait lieu dans une grande salle du château que mon oncle habitait, et lorsque mon père entra, les ouvriers y étaient déjà réunis : mais ce n'étaient plus les hommes qu'il avait vus quelques jours auparavant; ils étaient tous dans une belle tenue de cour, l'épée au côté, en habits galonnés, et plusieurs portaient aux manchettes et au jabot des points de dentelle d'un grand prix. Le repas fut gai ; la conversation, spirituelle et animée, roula sur les événements du temps. » (Note de l'Éditeur.)

(1) Chaque lettre composant l'inscription que nous avons placée au bas de la planche a été décalquée soigneusement sur les différents traits du double monogramme. Ainsi, dans le premier, on trouve les lettres V (pour U) T, O, R, N; dans le second, les lettres A, E, I; en tout huit, avec lesquelles, en doublant l'R, en triplant l'O, en triplant l'A, en doublant le T et en doublant l'N, on trouve aisément UR (pour *Urbino*) ORATIO FONTANA. En effet, les sept lettres répétées, ajoutées au nombre de huit, forment le total de quinze lettres dont se compose l'inscription entière complétée par nous.

(Note de l'Éditeur.)

FABRIQUE DE GUBBIO.

Dans une vallée de l'ancien duché d'Urbino, sur le versant oriental de l'Apennin, Gubbio, ville assez importante pour être le siége d'un évêché, se trouve placée dans les mêmes conditions qui ont provoqué la création des ateliers dont nous avons déjà esquissé l'histoire. Piccolo Passo la cite à peine en parlant d'un genre de décor qui a rendu célèbres les produits de cet atelier. Mais Passeri, beaucoup plus tard, entre, sur sa fabrique, dans des détails assez circonstanciés. Il nous apprend qu'un certain maestro Giorgio Andreoli, gentilhomme de Pavie, vint s'y établir avec ses frères à la fin du XVe siècle. En 1498, il avait obtenu le droit de cité, qui lui permit de remplir de hautes fonctions municipales. Étant peintre et sculpteur, il exécuta dans les églises de Gubbio et des environs des travaux qui se confondent peut-être avec ceux des della Robbia. Le fait est établi par deux bas-reliefs de terre émaillée sortis du même moule, et représentant la Vierge et l'Enfant Jésus, que possède M. A. de Basilewski. L'un ne diffère en rien des terres cuites qu'on est accoutumé d'attribuer aux della Robbia. Les personnages sont émaillés de blanc ; le fond est vert. Dans l'autre, tous les reliefs, les carnations exceptées, sont revêtus de *majolica d'oro*. Mais deux têtes de chérubins qui sont en relief dans le premier, sont simplement peintes dans le second. Il existe en outre des pièces assez importantes, rehaussées de cette couleur, dont les reliefs sont dessinés par un trait bleu sur l'émail, et qui sortent certainement de son atelier. Telle est une coupe gaufrée, appartenant à M. Leroy-Ladurie, signée au revers et en couleur bleue du nom de Me Giorgio. On y remarque des rehauts de couleur à reflets métalliques, de *majolica*, suivant l'expression que Piccolo Passo réserve exclusivement pour ce genre de décor, ou pour les pièces qui l'ont reçu, ce que nous ferons à son exemple. Cette couleur que Piccolo Passo appelle *majolica d'oro* et *rosso di majolica*, varie du jaune pâle au rouge rubis, en passant par tous les tons intermédiaires et par toutes les altérations que produit l'irisation, suivant l'angle sous lequel on la regarde. Elle s'appliquait sur la pièce déjà entièrement achevée et se fixait par une seconde cuisson, ou par une troisième, si l'on fait entrer en compte celle qui, appliquée à la terre crue, la transformait d'abord en biscuit. On suppose que la couleur à reflets métalliques est le résultat de la réduction de sels de cuivre par une flamme très-peu chargée d'oxygène. Ces sels de cuivre déposés sur la pièce se sont décomposés sous l'influence de la chaleur, pour céder l'oxygène qu'ils contenaient, ramenant ainsi le métal à l'état pur. Déposé en pellicule très-mince dans l'*invetriatura*, il produirait en outre les irisations qui, on le sait, varient de couleur selon l'épaisseur de la couche éclairée (1). On conçoit, d'après les explications qui précèdent, que les couleurs de majolica pourraient être appliquées sur des faïences de toute provenance, et que l'atelier qui en possédait le secret n'avait qu'à en revêtir des pièces qu'il lui était loisible d'acheter ailleurs. Aussi rencontre-t-on des faïences que l'on croirait d'Urbino ou de Castel-Durante, si elles étaient seulement décorées des couleurs habituelles, et qu'on attribue à l'atelier de Gubbio parce qu'ayant été transformées en majolica par l'application de couleurs à reflets métalliques, elles portent la signature de Me Giorgio, tracée avec ces mêmes couleurs (2).

Nous pensons qu'une critique plus sévère doit être apportée dans l'examen de ces pièces, et que dans l'œuvre de Me Giorgio il faut faire deux parts : celle du peintre céramiste, et celle de l'exploitant d'un procédé particulier. Le plat de la collection de M. E. Dutuit, représentant le *Jugement de Pâris*, est d'un secours précieux pour faire cette distinction. La signature tracée en couleur bleue au revers est bien celle de l'auteur de la peinture qui décore l'intérieur. Or, cette peinture, qui n'est qu'un camaïeu bleu, suivant l'ancienne méthode archaïque, est d'un dessin pénible qui laisse apercevoir la timidité d'un homme travaillant sur un décalque. L'habileté est plus grande dans les *Trois Grâces*, d'après Raphaël, appartenant à M. Andrew Fountaine, ainsi que dans la *Diane au bain*, de la collection de M. le baron A. de Parpart, où nous retrouvons ce même groupe des *Trois Grâces*, combiné avec des figures empruntées à d'autres compositions de Raphaël. Le trait y est encore lourd et timide, mais les carnations en sont modelées en bistre, et des couleurs variées apparaissent dans les paysages qui forment les fonds. Le nom de Me Giorgio n'est inscrit qu'en couleur à reflets métalliques au revers de ces plats, datés de 1525, et cette signature doit-elle se rapporter à l'auteur des peintures ou à celui des rehauts seulement ? Nous pencherions pour la seconde supposition. Car il y a dans les airs de tête, et dans la façon d'indiquer les yeux surtout, comme le signalement d'un artiste particulier. Remarquons, en effet, que les yeux sont marqués par un point rond sous un trait presque horizontal, pratique qui est bien différente de l'étude plus attentive de la nature, qu'on remarque dans le *Jugement de Pâris*. Si l'auteur des peintures de 1525 n'est point un autre que Me Giorgio, il y a pour le moins transformation chez lui. Dans la charmante coupe de M. Joseph Fau, représentant la *Giovanna Bella*, et datée de 1539, l'habileté est excessive, comme dans toutes celles de même facture et du même ton de bistre clair et transparent, qui semble spécial à la fabrique de Gubbio. Ces transformations pourraient s'expliquer chez un jeune homme ; mais à l'époque d'où datent les peintures que nous étudions, Me Giorgio devait être d'un âge avancé, puisqu'en 1498 il avait déjà obtenu droit de cité. Nous pensons donc que c'était un artiste de la vieille école, comme le prouvent d'ailleurs certaines pièces du musée céramique de Sèvres et du musée de South-Kensington, et

(1) Cette méthode est celle qu'indique la théorie. Mais aujourd'hui que certains ateliers d'Italie et de France produisent les couleurs à reflets métalliques presque aussi belles qu'au XVIe siècle, le secret de la fabrication ne pourra rester longtemps un mystère.

(2) Les pièces peintes par Xanto à Urbino n'ont point été décorées en *majolica* à Gubbio, mais bien à Urbino même : on verra, du reste, ce mode de décor usité antérieurement à Deruta ; seulement les pièces décorées à Gubbio sont supérieures. Le rouge particulier à Xanto est *violacé* plutôt que *rubis*.

(NOTE DE L'ÉDITEUR.)

qu'il cessa de peindre des sujets vers 1525, pour ne plus exploiter que la *majolica*, dont il rehaussait les faïences peintes par d'autres, soit dans son atelier, soit dans des ateliers voisins. On verra, parmi les marques que nous donnons plus loin, la signature F. L. R. d'un peintre céramiste tracée en bleu, qu'on a proposé de lire : Francesco Xanto Rovigese, en supposant que l'X était incomplet, jointe à celle de Mº Giorgio, tracée à côté en couleur de majolica, en 1529. Plus tard, et dès l'année 1532, Xanto seul a signé des *majolica*, et entre autres, en 1538, la belle coupe appartenant à M. le comte de Saint-Seine, où une figure de femme, empruntée au *Massacre des Innocents*, de Baccio Bandinelli, représente Florence pleurant la mort de ses enfants. Travailla-t-il d'abord dans l'atelier de Mº Giorgio ? Était-il son élève ? Transporta-t-il ensuite à Urbino, où il était établi en 1532, le secret de la majolique ? Ou bien Mº Giorgio achetait-il les faïences de Xanto, qui devaient être très-estimées, car elles sont fort belles, et leur donnait-il un nouveau prix en les rehaussant de majolica ? Autant de questions qu'il est difficile de résoudre, mais qui indiquent certaines relations entre les deux maîtres : le vieux de l'ancienne école et le jeune de la nouvelle (1). Quoi qu'il en soit, on rencontre la signature de Mº Giorgio jusqu'en l'année 1541, sur des pièces de toute nature, dont on trouvera dans le *Recueil* de nombreux spécimens. Dès l'année 1537, il avait associé à ses travaux Mº Censio, son fils, à en juger par une pièce où l'on voit le monogramme du père accompagné d'une N, qu'on croit être la marque du fils. Piccolo Passo a connu celui-ci à Gubbio, où il dirigeait l'ancien atelier paternel. Comme nous venons de le dire, on lui attribue la marque N qu'il est assez fréquent de rencontrer tracée soit en couleur rubis, soit en jaune d'or. Faut-il lui attribuer aussi la signature indéchiffrable qui, à la date de 1541, a été tracée au revers de l'assiette à larges bords, qui appartient à M. A. de Basilewski, ou bien ce griffonnage est-il la signature de Mº Giorgio affaibli par l'âge ? Notons qu'un griffonnage un peu dissemblable, mais aussi illisible, se voit au revers d'un plat de décoration archaïque, qui appartient au musée du Louvre, et que nous avons attribué aux commencements du maître. Un dernier artiste, du nom de C. Prestino, travaillait en 1536 dans l'atelier de Gubbio, et y décorait de majolica un bas-relief qui est au musée du Louvre. C'est tout ce qu'on sait sur cet artiste.

FABRIQUE DE PESARO.

La dernière ville du duché d'Urbino qui soit connue par ses faïences est Pesaro, à laquelle un auteur du XVIIIᵉ siècle a fait une réputation qui, aujourd'hui, ne nous semble pas justifiée. Passeri, qui a écrit une histoire des faïences de cette ville, dont il avait fait sa patrie d'adoption, quoiqu'il fût né à Gubbio, lui attribue toutes les majoliques d'aspect archaïque, où un personnage représenté en pied ou en buste est dessiné en camaïeu bleu qui sert de fond aux couleurs à reflets métalliques. Par analogie, on devrait aussi lui réserver toutes celles de même facture qui n'ont pas reçu ce dernier lustre. Les faïences de Pesaro seraient nombreuses alors. Mais rien n'autorise les prétentions de Passeri. Cependant l'art du potier fut pratiqué de toute antiquité à Pesaro, placé dans les mêmes conditions géologiques que toutes les autres fabriques des Marches et de l'Ombrie. Au XIVᵉ siècle, un certain Jean des Bocaux, potier sans doute, était venu de Forli pour s'y établir. Dans la seconde moitié du XVᵉ siècle, une fabrique déjà installée reçoit de grands développements et achète une certaine quantité de sable provenant du lac de Pérouse. Or, ce sable était très-recherché par les fabricants de faïence émaillée pour servir de fondant. Il est vrai qu'il avait le même emploi sur la vaisselle simplement vernie au plomb. On peut donc concéder, malgré ces incertitudes, que l'industrie des faïences émaillées commença d'être pratiquée à Pesaro vers la seconde moitié du XVᵉ siècle. Dans les dernières années du même siècle, les fabriques de Pesaro réclament protection contre les établissements rivaux, et un édit de Jean Sforza leur réserve le marché local, à l'exception de certains produits communs dont l'importation resta permise. Ces prohibitions et ces tolérances durent pendant le XVIᵉ siècle; il n'y a d'exception que pendant les époques de foire, où l'admission des blancs d'Urbino et de Faenza est seule autorisée. Mais les potiers du pays s'engagent, par contre, et suivant l'habitude de tous ceux qui réclament des mesures restrictives, à tenir la ville bien fournie de la vaisselle qui lui sera nécessaire, surtout de vases historiés. Ainsi, des faïences furent peintes à Pesaro : le fait serait prouvé par l'histoire, à défaut des monuments. Sur les pièces de style archaïque on ne trouve aucune signature. Passeri cite un pavage décoré de grotesques, daté de Pesaro, en 1502 ; puis un plat daté de 1541. Entre les deux il s'écoule, on le voit, un long intervalle sans monuments certains. Nous en publions un appartenant à M. de Basilewski, daté de 1544. Rien, si ce n'est le ton roux du bistre qui domine dans la coloration, ne distingue cette peinture de celle des fabriques contemporaines. L'atelier qui semble avoir été le plus important de Pesaro à cette époque, est celui d'un certain Geronimo, dont Passeri a eu un plat daté de 1542 (2). Ce doit être le Girolamo Lanfranchi, qu'on voit un peu plus tard intervenir, avec ses concurrents, auprès du duc Guid' Ubaldo II, afin d'obtenir de nouvelles mesures restrictives contre les produits du dehors. Il se fit donner aussi un privilége pour l'application de l'or sur la faïence. Cette fabrique languissait à la fin du XVIᵉ siècle, et Passeri essaya en vain, au XVIIIᵉ, de la faire revivre à l'aide d'ouvriers amenés d'Urbania, l'ancien Castel-Durante. Mais alors la mode était aux imitations des porcelaines de Chine et du Japon, et le vieil art était bien mort.

(1) Voyez, à cet égard, à la page précédente, la note 2 de l'éditeur.

(2) Au revers d'une coupe, ou plat creux festonné, d'une grande beauté de vernis, mais d'un dessin qui laisse beaucoup à désirer, et d'un artiste dont on rencontre fréquemment des ouvrages, on lit : 1566, MUTIUS SCÆVOLA, PISAURI, nom en latin de *Pesaro*. (Voyez les marques et renseignements que nous donnons à la fin.) (NOTE DE L'ÉDITEUR.)

FABRIQUE DE DERUTA.

Deruta, dépendance de Pérouse, se trouve dans les États de l'Église, et loin des centres industriels dont nous nous sommes occupé jusqu'ici. On possède fort peu de documents sur l'histoire de son atelier céramique, et, comme celles de Caffaggiolo, ce sont ses faïences qui servent surtout à en tracer le sommaire. On sait seulement qu'un élève de Luca della Robbia travailla à Pérouse en 1461. Si cela peut rendre compte des pièces à reliefs qui appartiennent à la fabrique de Deruta, dont l'une est datée de 1501, ce fait ne peut expliquer l'existence des couleurs à reflets métalliques qui décorent un grand nombre de ces pièces. Passeri prétend, il est vrai, que les Mores d'Espagne trouvèrent un refuge dans les États pontificaux lors des persécutions exercées contre eux par Ferdinand le Catholique. Mais Passeri, qui avait trouvé la fabrique de Deruta encore existante au XVIIIe siècle, guide peut-être sûr pour les choses de son temps, est en général assez mal renseigné pour celles de l'époque antérieure.

En tout cas, ces couleurs à reflets métalliques servent à caractériser un certain nombre de faïences de Deruta, qui elles-mêmes peuvent en signaler d'autres : de telle sorte que c'est par induction et en remontant du milieu du XVIe siècle à ses commencements, qu'on range un certain nombre de produits sous le nom de l'atelier de Pérouse. Pour ceux que nous publions, le point de départ sera le bassin d'aiguière, de la collection Barker, représentant *le Mariage d'Alexandre et de Roxane*, d'après Raphaël. Ce bassin, signé DERUTA, EL FRATE PEINSE, bien qu'exécuté en camaïeu bleu, à la façon archaïque, est des environs de l'année 1540. Les dates inscrites sur d'autres peintures identiques et portant la même signature en font foi. Ce Frate était un artiste très-arriéré, qui choisissait parfois ses modèles parmi les maîtres des commencements du siècle, dont le dessin se montre passablement lourd et pénible, mais qui le rehaussait de couleurs de majolica jaune d'un ton chamois fort particulier. Or, si l'on rapproche de ce bassin le plat à ombilic de la collection Basilewski, orné de reliefs revêtus de majolica, nous trouvons que le ton de celle-ci est identique sur les deux pièces. Il est également le même sur tous les plats connus qui sont sortis du même moule. L'Hercule terrassant le taureau, peint sur l'ombilic, est d'ailleurs d'un dessin assez sauvage pour être du Frate. Le même ton chamois se remarque encore sur le grand plat décoratif, *da pompa*, comme dit Passeri, qui fait partie de la collection de M. E. Dutuit. Enfin, nous le trouvons encore sur la petite aiguière décorée d'arabesques de style pseudo-moresque, qui appartient à M. Bonnet. Ainsi l'atelier de Deruta, à en juger par cette seule particularité de la couleur, doit remonter jusqu'aux commencements du XVIe siècle, et doit revendiquer un certain nombre de majoliques de style plus ou moins archaïque qu'on est accoutumé d'attribuer à Pesaro sur la foi de Passeri. Le même atelier doit revendiquer d'autres pièces encore, à en juger par d'autres indices. Que l'on compare, en effet, le vase à deux anses décoré de branchages d'un bleu un peu dur, à fleurons orangés, avec l'aiguière représentée sur la même planche ; outre une certaine analogie de forme appréciable dans les reproductions, on reconnaîtra dans les pièces une même qualité d'émail tournant au gris. Il existe, d'ailleurs, au British Museum, deux brocs de pharmacie, provenant de la même officine et du même atelier, qui, décorés dans le même style, sont revêtus, l'un de majolica chamois, l'autre d'ornements bleus et orangés, absolument comme les deux pièces du *Recueil*. Ainsi, le cercle d'activité de l'atelier de Deruta doit considérablement s'étendre, surtout pour les faïences décoratives. Les unes sont des plats de dressoir, portant un buste ou un personnage, soit en camaïeu bleu avec quelques touches d'orangé, de jaune ou de vert clair, soit encore en camaïeu bleu rehaussé de majolica chamois ; les autres sont des vases décorés d'ornements des mêmes couleurs et des mêmes tons.

Le Frate ne s'est point exclusivement livré au décor en camaïeu bleu rehaussé de majolica. Il existe de lui des peintures polychromes, d'un dessin toujours maladroit, reconnaissables en outre au peu de brillant de l'*invetriatura*.

Enfin, un petit plat à larges bords, drageoir décoré, en réserve sur fond bleu, de grotesques symétriques de chaque côté d'un candélabre, ce que les céramistes du XVIe siècle appelaient *candelieri*, nous montre que Deruta pratiquait, en même temps que les fabriques contemporaines, un genre qu'on leur avait jusqu'ici réservé. Ce drageoir, de la collection Andrew Fountaine, porte en effet la mention *fatto in Deruta*, à la fin de la sentence inscrite sur son cartouche inférieur. Le bistre gris et froid dont sont modelés ses ornements est d'un ton très-particulier, qui peut faire reconnaître d'autres produits du même centre. Celui-ci ne nous semble pas cependant avoir été doué d'une grande activité au milieu du XVIe siècle. Son époque d'éclat et d'expansion doit se rapporter au temps où la nomination de papes de la famille des Médicis n'ayant pas encore créé de rapports fréquents entre les États de l'Église et les duchés, soit de Florence, soit d'Urbino, les ateliers de chaque État satisfaisaient seuls à leurs besoins.

FABRIQUE DE VENISE.

En dehors du mouvement auquel nous venons d'assister, Venise, non contente de l'espèce de monopole que ses ateliers de Murano lui avaient acquis dans la verrerie, voulut aussi se livrer à la céramique. Piccolo Passo dit qu'on y employait la terre de Ravenne, et s'étend assez longuement sur ses moulins à broyer et sur ses produits, qui sont surtout commerciaux. Suivant cet auteur, le premier four y aurait été établi en 1545, ce qui doit être une erreur, car le musée de South-Kensington possède deux plats de facture identique, dont l'un est signé de Venise et l'autre daté de 1542. Ce fut un céramiste de Castel-Durante, nommé Francesco di Pieragnolo,

qui, en compagnie d'un certain Giannantonio, de Pesaro, créèrent l'atelier de 1545, d'où est probablement sorti le plat appartenant à M. Andrew Fountaine. L'inscription : *Roina di Troia*, 1546, *fatto in Venesia in chastello*, ne laisse aucune incertitude, ni sur le lieu, ni sur la date, ni même sur le sujet, qui est une bataille banale comme en peignaient tous les décorateurs céramistes de cette époque, à l'exemple des Fontana. Rien, d'ailleurs, ne peut signaler cette pièce comme étant plus particulièrement vénitienne. Mais il est d'autres faïences qui sont d'un genre tout particulier, et qui ont pour décor exclusif des jonchées de feuillages ou des arabesques de style oriental en camaïeu bleu tirant légèrement sur le violet, avec rehauts de blanc sur fond bleu plus clair que le berettino de Faenza. Plusieurs de ces pièces appartiennent au musée de South-Kensington. Venise a également fabriqué des faïences gaufrées d'une terre très-fine, très-légère et très-sonore, dont les reliefs s'enlèvent en blanc bleuâtre sur un fond bleu. Tel est le plat de la collection de M. Joseph Fau, qui nous semble appartenir à la fin du XVIe siècle. Ce genre se perpétua longtemps à Venise avec des peintures où le brun violet se combine avec le vert de pré le plus clair.

Les fabriques italiennes dont nous avons esquissé l'histoire et montré les produits, ne sont pas les seules que l'on connaisse. Mais les unes appartiennent à la décadence, comme celles de Gênes, de Savone et de Naples ; les autres n'ont possédé que des ateliers qui semblent avoir été temporaires, et en tout cas de peu d'importance. Ainsi, la Toscane, en outre de Caffagiolo, possédait à Sienne un atelier qui dut exister depuis le XVIe jusqu'au XVIIIe siècle. Peut-être fabriqua-t-il les pavages de la Librairie de la même ville que l'on dit être répandus dans les collections européennes, et qui semblent avoir été exécutés sous l'influence de Caffagiolo. Mais il en est sorti, au XVIe siècle, quelques charmants produits dont il existe un échantillon au musée de South-Kensington.

Pise inscrivit aussi son nom sur une pièce de la collection de M. le baron A. de Rothschild ; mais c'était surtout un centre d'exportation de l'Italie vers les contrées méditerranéennes, après avoir été le port d'importation des majoliques espagnoles en Italie. Florence elle-même aurait eu une fabrique sur le tard, s'il est vrai que Flaminio Fontana, neveu d'Orazio, alla y fonder un atelier. A cette époque, c'était le genre des grotesques sur fond blanc qui prévalait, et l'on peut lui attribuer quelques-unes des pièces de la décadence décorées suivant ce système.

Les Marches, avec Faenza, Forli, Rimini et Ravenne, dont nous avons donné des produits, possédaient à Bologne un atelier dont il est fait mention par Piccolo Passo, mais dont nous ne connaissons aucune pièce. Nous avons cité le pavage de l'église Sainte-Pétronille comme ayant été fabriqué en 1487 par des ouvriers de Faenza, sans que l'inscription dise en quel lieu il fut exécuté.

Le duché d'Urbino, et tous les petits duchés avoisinants, avec les ateliers de Castel-Durante, d'Urbino (1), de Pesaro et de Gubbio, que nous avons étudiés, en avait encore à Fabriano et à Monte. On verra plus loin la marque d'une pièce de Fabriano avec la date de 1527. La peinture qui décore le plat derrière lequel elle est inscrite est excessivement fine et semble tout à fait exceptionnelle. Ce plat appartient à M. Castellani, de Naples.

Quant à Monte, dont le nom est inscrit derrière un plat du musée de l'hôtel de Cluny peint sur berettino dans la seconde moitié du XVIe siècle, et représentant l'*Enlèvement d'Hélène*, d'après Raphaël, nous ne savons où le trouver parmi les nombreuses bourgades de même nom que possède la partie de l'Italie qui pratiqua surtout la céramique. Les imbrications orangées et bleues qui décorent le revers du plat que nous venons de citer rattachent cet atelier inconnu, soit à celui de Caffagiolo, soit à celui de Faenza.

Dans les États de l'Église, Deruta eut pour le suppléer des ateliers à Gualdo, à Viterbe et à Foligno. Gualdo : notons ici qu'il y a deux bourgades de ce même nom et qui sont peu distantes l'une de l'autre. Gualdo passe pour avoir fabriqué surtout des majoliques à reflets de rubis d'un très-grand éclat, mais d'une facture passablement négligée. Quant à Viterbe, nous croyons avoir vu son nom sous un plat du musée de South-Kensington, daté de 1544, représentant *Diane et Actéon* au milieu d'une bordure en réserve sur fond bleu, pièce de style quelque peu archaïque. Foligno n'est connu que par la mention et le dessin des moulins à eau qui y étaient employés pour broyer les couleurs.

Dans les duchés du nord, Ferrare et Modène ont eu leurs ateliers. A propos de la fabrique d'Urbino, nous avons indiqué les différentes phases de l'atelier de Ferrare créé par Alphonse d'Este avant d'être duc, à l'aide d'ouvriers venus de Faenza. Des comptes retrouvés par M. le marquis Campori constatent qu'en 1495 et en 1501, des payements ont été faits à deux potiers différents. De plus, Piccolo Passo attribue à Alphonse lui-même l'invention d'un blanc laiteux particulier, auquel on aurait donné à tort le nom de blanc de Faenza. La fabrique persiste tandis qu'Alphonse gouverne le duché. En 1522, on en retrouve la trace dans les comptes : ce sont toujours des artisans de Faenza qui la dirigent ; mais des peintres ferrarais, tels que les Dossi, sont employés à fournir les dessins aux décorateurs faïenciers. Le hanap que nous avons attribué à la fabrique d'Urbino, et qui porte les armes de Gonzague et d'Este, est revendiqué pour la fabrique ducale de Ferrare par M. Albert Jacquemart, qui a relevé les recherches du marquis Campori dans le deuxième volume de son livre : *les Merveilles de la céramique*. En outre de la fabrique établie au château sous la protection du duc, il en existait une autre sous celle de son frère Sigismond, également dirigée par un ouvrier faventin. Sous Hercule d'Este l'atelier fonctionna encore, mais il reprit une nouvelle vie sous Alphonse II, qui fit venir, pour le ranimer, des artistes d'Urbino, qui alors était en possession de la vogue. Un certain Battista et Camillo, son frère, seraient venus d'abord, et ils auraient été remplacés par un autre Camillo, de la famille Fontana, inventeur présumé de recettes pour fabriquer de la

(1) Ou plutôt Fermignano, château situé près Urbino, et où était installée la fabrique. (Voy. Passeri.) (NOTE DE L'ÉDITEUR.)

porcelaine (1). Des pièces de faïence décorées de grotesques dans le genre d'Urbino, et portant un bûcher enflammé entouré de la légende : *Ardet æternum*, marque et devise imaginées par Alphonse II, lors de son mariage avec Marguerite de Gonzague, en 1579, se trouvent dans les collections, et doivent provenir de l'atelier ferrarais. L'atelier de Modène est cité par Piccolo Passo comme existant en 1548; c'est tout ce qu'il nous est possible d'en dire.

La Vénétie, en outre des ateliers de Venise, dont Piccolo Passo constate la grande activité, en possédait sur la terre ferme : à Padoue, Bassano, Vérone et Trévise. Il ne reste des produits de ces diverses fabriques que d'une très-basse époque. Padoue semble avoir eu un atelier fort ancien dont on a retrouvé le four dans une maison revêtue de briques émaillées au milieu desquelles était encastré un médaillon représentant la Vierge entre deux saints, signé NICOLETI, et exécuté d'après le carton de Nicolo Pizzolo, élève du Squarcione. Bien longtemps après, on trouve le nom de Padoue sous des pièces datées de 1548 à 1565. L'une d'elles, qui faisait partie de la collection Tordelli, de Spolète, datée de 1563, est exécutée d'une main très-habile, mais un peu hâtive et maniérée, qui conserve encore cependant quelque souvenir de l'école de Raphaël. Les émaux en sont fort beaux, et dénotent une longue pratique. Une autre, exécutée sur berettino pâle, est un lointain reflet d'un genre particulier à Faenza. Du reste, ce ton gris perle était caractéristique des produits courants de la fabrique de Padoue. Bassano eut son atelier fondé en 1540 par un certain Simone Marinoni, qui semble avoir été un céramiste peu habile, d'après une pièce de 1555, citée par V. Lazari, le premier directeur du musée Correr, à Venise. Au XVIIIe siècle, la fabrique prit une nouvelle activité sous la direction d'Antonio Terchi, qui semble avoir travaillé dans quelques-unes des fabriques qui subsistaient encore de son temps. Vérone est signalé comme atelier céramique par un plat représentant *Alexandre et la famille de Darius*, appartenant à un amateur anglais. Le revers porte l'inscription : 1563, *a di* 15 *genaro. Ivo Giovani Batista da Faenza, in Verona*, suivie d'une M combinée avec d'autres lettres enlevées avec une pointe dans l'émail. Trévise possédait, dès le XVe siècle, des ateliers dont Garzoni, dans le *Piazza universale*, parle en assez mauvais termes, d'ailleurs. On pourrait croire que cet atelier était encore en activité au XVIe siècle, d'après un bassin creux de la collection de M. Addington, que cite M. W. Chaffers dans son livre intitulé : *Marks and Monograms*. La peinture qui représente le *Sermon sur la montagne* est entourée de grotesques sur fond bleu. Au revers, un buste est entouré d'une légende en capitales séparées par des points, qui se termine par les mots DA TRAVISIO, avec la date 1530 ou 1538. Mais à supposer que ces deux mots signifient (de Trévise), il faut en inférer, d'après les habitudes constantes de l'épigraphie céramique italienne, que le peintre qui a exécuté cette pièce était de cette ville, et non pas qu'il y travaillait. Si cette légende se rapporte seulement à celui pour lequel elle a été décorée, on ne peut rien en conclure. Notons, de plus, que ce revers orné indique une fabrication exceptionnelle (2).

De documents nouvellement publiés, il faudrait conclure que Turin eut une fabrique à la fin du XVIe siècle ; mais il est plus prudent de s'en servir pour constater seulement les rapports d'Emmanuel Philibert avec Orazio Fontana.

Si l'Italie reçut au XVe siècle, et peut-être au siècle précédent, les enseignements venus d'Espagne et de Sicile, elle transmit à son tour, au XVIe siècle, dans les autres contrées d'Europe, les leçons qu'elle avait reçues. Dès le commencement du XVIe siècle, un peintre céramiste de Caffagiolo ou de Faenza exécuta des travaux excessivement importants dans une chapelle de l'Alcazar de Séville, qui en a reçu le nom de *Capilla de Azulejos*. L'autel tout entier est décoré de grotesques dans le style de Nicoletto, accompagnés des devises de Ferdinand et d'Isabelle encadrant, sur le rétable, une grande composition. Cette œuvre est signée en toutes lettres : NICVLOSO FRANCISCO ITALIANO ME FECIT, 1504, par l'artiste, qui a bien soin de revendiquer sa qualité d'italien. Nous avons vu, à propos de la fabrique de Castel-Durante, que la famille Gatti alla s'établir à Corfou en 1530. A peu près à la même époque, Guido di Savino transportait à Anvers l'industrie des faïences émaillées. Vers la fin du XVe siècle, Jérôme Solobrin, frère peut-être de Solobrinus de Forli, s'établissait à Amboise.

Lyon, qui employait pour ses poteries les alluvions du Rhône, à ce que dit Piccolo Passo en 1548, n'aurait possédé que vers 1555 une fabrique de faïence émaillée, fondée par un marchand génois nommé Sébastien Griffo. Un Jean Francisque, de Pesaro, s'y établit ensuite, et travaillait depuis trente années déjà, lorsqu'il voulut s'opposer, sous Henri III, de 1574 à 1586, à la création d'un atelier que deux ouvriers de Faenza, Julien Gambyn et Domenge Tardessir, un potier et un décorateur sans doute, voulaient établir. Il est peut-être permis d'attribuer à l'un de ces ateliers les faïences peintes à inscriptions françaises que l'on rencontre quelquefois.

Nevers semble avoir été un dérivé de la fabrique de Lyon, car on y voit un Scipion Gambin, potier, établi en 1592. Mais c'est sous l'influence des Conrade, gentilshommes d'Albissola (3), près de Savone, que cet atelier se développa plus tard.

Auparavant, à Rouen, dès 1542, un artiste italien, ou placé sous une influence italienne, peignait sur carreaux de faïence de grands sujets, dont M. le duc d'Aumale, en Angleterre, possède deux assez grands spécimens : l'un représentant Mutius Scævola, l'autre le dévouement de Curtius. Sur un étendard porté par un soldat, dans le premier de ces deux tableaux, sont inscrits : ROVEN 1542. On sait aujourd'hui, par des actes positifs, que ces tableaux, qui

(1) Il ne faut pas perdre de vue que la dénomination de *porcelaine* s'entendait alors pour ce qu'on a appelé plus tard *majolique*, c'est-à-dire, la vaisselle émaillée en général, sans distinction connue au temps de Piccolo Passo de celle qui était avec ou sans irrisation : ainsi Vasari fait l'éloge des *porcelaines* d'Orazio Fontana. Piccolo Passo appelle *porcelaine* certaine vaisselle dans le goût oriental. (Voyez plus loin la terminologie et les prix courants.)
(NOTE DE L'ÉDITEUR.)

(2) Ce plat nous a appartenu et provient de la vente de M. Rattier. Nous le croyons de Faenza et de Baldazare Manara, et l'inscription qui est au revers nous a semblé se rapporter au personnage représenté.

(3) Voyez l'ouvrage de M. Dubroc de Seganges sur les faïences de Nevers. (NOTE DE L'ÉDITEUR.)

proviennent du château d'Écouen, sont sortis de l'atelier de Masseot Abaquesne, qui a fourni au connétable de Montmorency, de 1542 à 1553, les faïences nécessaires à sa nouvelle résidence; en 1557, au dauphin, qui régna quelque temps sous le nom de François II, les pavages du château de Madrid, et qui, dès l'année 1545, fabriquait des vases de pharmacie pour un apothicaire de Rouen. Cette fabrique rouennaise travaillait certainement sous une influence italienne; mais on ignore encore le nom de l'importateur de l'art de la terre émaillée en Normandie.

Jehan Ferro, ouvrier du Montferrat, monta à Nantes une fabrique pour la faïence blanche, en 1588, et deux potiers de Caffagiolo, en 1590, s'établissent à Machecoul, tandis qu'un autre Italien, Horacio Borniola, transforme un ancien atelier du Croisic, ainsi qu'il appert des documents fournis par M. Benjamin Fillon, dans son *Art de terre chez les Poitevins*. Les ateliers de la Provence durent sans doute avoir été créés par des Italiens avant leur renaissance au XVIIe siècle; mais, pour eux comme pour tous les autres qui furent répandus sur le sol de la France, les documents n'ont pas encore parlé. Quant aux noms des potiers italiens qui portèrent leur art en Suisse peut-être, et en Allemagne certainement, ils ne nous ont pas encore été révélés (1).

Il peut être intéressant d'avoir un aperçu des prix qu'au XVe siècle on payait aux peintres céramistes ces décors qui sont d'un si grand prix aujourd'hui. Piccolo Passo entre dans quelques détails à ce sujet; mais il a surtout en vue les dessins courants et de simple ornementation qui étaient le fonds industriel des ateliers de son temps (1548), et non les belles peintures qui ont illustré quelques fabriques. Cette étude nous permettra de connaître la terminologie employée pour désigner ces différents ornements dont M. Riocreux a pu réunir la série dans le musée céramique de Sèvres.

Les trophées (*trofei*) (2), qu'il n'est pas besoin de désigner plus amplement, étaient particulièrement fabriqués dans le duché d'Urbino, et se payaient un écu le cent.

Les arabesques (*rabeschi*) sont des entrelacs feuillagés librement imités des motifs orientaux importés par les Maures en Espagne, et également usités chez les verriers et les damasquineurs à Venise et à Milan. C'était à Venise et à Gênes qu'on les employait surtout. Dans la première ville le prix était d'un florin le cent, et de 4 livres dans la seconde, prix qui semble élevé à Piccolo Passo.

Les chênaies (*cerquate*), c'est-à-dire les branchages de chêne, très en honneur dans le duché d'Urbino, à cause de la famille della Rovere qui gouvernait, étaient payés 10 carlins sans fond, c'est-à-dire sur blanc, et un écu sur fond coloré.

Les grotesques (*grotesche*), ainsi nommés parce qu'étant faits à l'imitation des ornements qui décoraient les chambres antiques retrouvées pour la plupart sous des amas de décombres, celles-ci semblaient être des grottes creusées sous le sol. Ce beau décor (3), qui demandait une main plus habile, était payé 2 florins le cent dans l'État d'Urbino, et 8 livres à Venise.

Les feuillages (*foglie*) d'un dessin de fantaisie, pratiqués surtout à Venise et à Gènes, étaient payés 3 livres le cent, soit qu'ils fussent en réserve sur un fond coloré ou peints sur le blanc.

Les fleurs (*fiori*) consistent surtout en un semis de tulipes, d'œillets et de roses, au milieu desquels voltigent des oiseaux et des insectes. Ce décor, que Piccolo Passo trouve charmant, était exclusivement vénitien et se payait 5 livres le cent.

Les fruits (*frutte*), courges, melons, poires, grenades, raisins, avec leurs feuilles, couvrant toute la pièce, sont dans les mêmes conditions.

Les feuilles à la douzaine (*foglie da dozena*), décor très-commun, composé d'un grand fleuron qui couvre toute l'assiette, étaient payées un demi-florin le cent, et 2 livres à Venise.

Les paysages (*paesi*) étaient à 6 livres le cent à Castel-Durante, comme à Gênes et à Venise.

La porcelaine (*porcelana*) est un décor bleu sur fond blanc, formé de rinceaux filiformes, interrompus ou terminés par des feuillages, soit en boutons, soit épanouis. Cette peinture, usitée dans toutes les fabriques, était payée 2 livres le cent et même 20 bologniens.

Les traits (*tirata*) sont des lacs et des nœuds de rubans combinés avec le décor précédent. Même prix.

Le blanc sur blanc (*sopra bianco*), qui est rarement employé seul (4), est bordé, dans l'exemple donné par Piccolo Passo, par une guirlande du genre porcelaine, qui d'habitude est à feuillages verts dans les pièces que nous connaissons. Il entoure un buste et dessine des palmettes symétriques. Surtout pratiqué dans le duché d'Urbin, il était payé un demi-écu ou 3 livres.

Les quartiers (*quartiere*), qui furent surtout pratiqués à Faenza, mais aussi dans le duché d'Urbin, consistent

(1) La céramique allemande ayant plus de rapport à la plastique qu'à la peinture, nous n'avons pas cru devoir nous en occuper; aussi avons-nous négligé de traiter cette branche de l'art céramique italien pratiquée avec tant d'éclat, durant un siècle environ, par une famille entière de sculpteurs potiers, dont les œuvres eussent réclamé, pour être illustrées, un ouvrage entier, ainsi que nous l'avons fait pour Bernard Palissy et l'auteur des faïences dites de Henri II et Diane de Poitiers. (NOTE DE L'ÉDITEUR.)

(2) Ils se peignaient à l'époque de Piccolo Passo, surtout à Castel-Durante, antérieurement à Gubbio, et plus anciennement encore à Caffagiolo, Faenza et Deruta; où on en décorait toute espèce de vaisselle. (NOTE DE L'ÉDITEUR.)

(3) Il s'agit ici évidemment de ces jolies pièces si recherchées des amateurs; aussi Piccolo Passo semble-t-il regretter qu'ils ne soient plus usités de son temps. (NOTE DE L'ÉDITEUR.)

(4) Il est employé seul dans la décoration générale sur plusieurs pièces que nous avons possédées, et dont une est encore sous nos yeux. (NOTE DE L'ÉDITEUR.)

en feuillages réservés sur des fonds colorés alternativement en bleu et en orangé. Leur prix était de 20 bolognieus, c'est-à-dire 2 livres.

Les groupes avec fond (*gropi con fondo*) consistent en un entrelacs de rubans accompagnés de quelques feuillages légers et formant des médaillons où des bustes sont peints sur fond coloré. Ce décor commun était d'un demi-écu le cent.

Les groupes sans fond (*gropi senza fondo*) sont une rosace formée de rubans enlacés, d'où s'échappent quelques feuillages. On ne les payait que deux jules le cent.

Les candélabres (*candelieri*) n'étaient plus, du temps de Piccolo Passo, ces belles compositions imitées de Nicoletto de Modène, qui constituent les premiers décors de Caffagiolo et de Faenza. Mais une disposition symétrique préside toujours à l'arrangement des grotesques qui en forment les éléments principaux. L'exemple fourni par l'auteur durantin consiste seulement en deux figures affrontées, dont les bras et les jambes se prolongent en enlacements accompagnés de feuillages. Ce décor, surtout usité dans le duché d'Urbin, bien qu'assez compliqué, n'était payé que 2 florins le cent, soit 8 livres de Venise.

Pour comparer la valeur de ces différentes monnaies italiennes du XVIe siècle avec nos monnaies actuelles, il faudrait, en outre de leur poids, connaître leur puissance relativement à une certaine denrée type, qui est ordinairement le blé : car il est constant que la même quantité d'or ou d'argent a énormément varié de prix. Quelques personnes pensent, sans que nous ayons la possibilité de contrôler leur estimation, que la décoration d'une assiette, au temps de Piccolo Passo, ne revenait pas à un franc de notre monnaie (1). Mais qu'importe, si le prix de toutes choses a varié dans la même mesure? Recevant moins qu'un artisan de nos jours, le peintre céramiste italien du XVIe siècle n'était pas moins rétribué que lui, s'il avait aussi moins à dépenser pour satisfaire aux nécessités de son existence.

ALFRED DARCEL.

(1) Ces prix étaient pour des travaux à la douzaine. Passieri dit en effet que pour les plats *storiati*, c'est-à-dire sur lesquels étaient peints des sujets à figures importantes, on traitait de gré à gré avec le peintre ; cependant les dessins de grotesques et de *candelieri* que donne Piccolo Passo sont compliqués, et peuvent être comparés à celui de certaines pièces que nous avons illustrées en ce genre : par exemple, le petit plat *candelieri* d'Andrew Fountaine, signé *in Deruta*.

Maintenant il faut faire une différence entre la valeur de la monnaie à l'époque de Piccolo Passo et à la nôtre. On pourrait alléguer, pour se refuser à croire à un tel bon marché de fabrication, que la dénomination des monnaies dont il parle ne s'accordait pas avec celle des monnaies de notre temps, c'est-à-dire que l'écu italien d'alors avait intrinsèquement une autre valeur que celui d'aujourd'hui (nous entendons parler de la monnaie avant la dernière réforme). Mais quand l'auteur parle de la lire de Venise, qui était encore il y a quelques années la quatrième partie seulement du florin, ou bien des carlins, qui étaient alors, comme de notre temps, la dixième partie du ducat de Naples, il ne peut plus y avoir d'équivoque. Il faut donc s'en tenir à la différence de la valeur de l'or et de l'argent à cette époque, avec celle que ces métaux ont aujourd'hui.

D'après des calculs assez bien faits sur le rapprochement du prix du blé ou d'une autre denrée de première nécessité, on peut admettre que la valeur de la monnaie était au moins dix fois plus forte alors qu'aujourd'hui.

Le prix de revient d'une charmante assiette de Faenza ou de Caffagiolo, voire même d'Urbino, ne devait pas dépasser 75 centimes, en admettant que le fabricant se contentât d'un bénéfice honnête. Nous croyons, pour notre part, cette exagération apparente de bon marché possible. On peut se faire, d'ailleurs, une idée de la modicité des prix de revient, lorsqu'une fabrication est complétement industrielle, même de nos jours.

(NOTE DE L'ÉDITEUR.)

ESSAI DE CLASSIFICATION

DES PIÈCES

DE FAÏENCE ITALIENNE

DESSINÉES DANS L'OUVRAGE

Nous n'avons pas cru devoir nous astreindre positivement à l'ordre chronologique, fort difficile d'ailleurs à établir d'une manière certaine, si ce n'est lorsque les pièces portent des dates; nous avons préféré les ranger par fabriques, et en cela nous avons trouvé un avantage, celui de rentrer dans l'ordre chronologique d'une manière indirecte. En effet, il est bien certain que chaque fabrique a eu séparément son époque brillante : c'est-à-dire que lorsque l'une était en pleine floraison, l'autre commençait à peine à fleurir. Nous avons pu de cette façon ranger les fabriques par ordre d'ancienneté, et, comme nous n'avons donné dans nos planches que ce que chacune d'elles avait produit de meilleur ou de plus curieux, nous nous sommes arrêté à leur décadence. Ainsi, pour être bien compris, donnons un exemple. Caffagiolo est la plus ancienne fabrique qui ait travaillé d'une façon artistique. Lorsqu'elle commence à décliner, Faenza se place en première ligne. Il est vrai que Deruta florissait au beau temps de Caffagiolo; aussi l'avons-nous placé, dans cet essai de classification, entre Caffagiolo et Faenza. Enfin, dans chaque fabrique, nous avons tout naturellement suivi l'ordre chronologique autant que nous l'avons pu.

Nous divisons ce travail en trois parties : la première, que nous appellerons *archaïque*, la deuxième *artistique*, et la troisième *dégénérescente* (1).

I. — ÉPOQUE ARCHAIQUE.

Le mot *archaïque* est généralement employé aujourd'hui pour exprimer l'art primitif; longue période durant laquelle il demeure à peu près stationnaire, comme chez les peuples orientaux. Dans la céramique surtout, où il est industriel, l'*archaïsme* persista davantage.

FABRIQUES DE PERSE (2), HISPANO OU SICULO-MORESQUE, DE CAFFAGIOLO, DE LA FRATA OU CITA DI CASTELLO, ET DE DERUTA.

FABRIQUE DE PERSE.

VASE A ÉLECTUAIRE. — Collection de Mme la comtesse Iza Dzialynska, née princesse Czartoriska.

Cette forme est en général consacrée aux vases de pharmacie destinés à contenir des médicaments de consistance molle. Cette pièce est fabriquée de la même argile que la faïence de Perse, qui est une sorte de porcelaine à pâte tendre et fort peu cuite; en la poussant au feu, elle devient transparente. Cette pièce, ainsi que la brique de revêtement de M. Davillier, présente une particularité, celle d'avoir des irisations métalliques, comme la faïence *hispano* ou *siculo-moresque*.

LAMPE DE SUSPENSION. — Collection de M. Fortnum, en Angleterre.

Elle est à peu près de la forme des lampes arabes de verre. Elle provient de la mosquée d'Omar; les inscriptions qui s'y trouvent sont des versets du Coran, et sur le cartouche principal, placé sur le bord du piédouche, on lit : « *Dans l'an* 956, *par le pauvre s. fakir et humble peintre Mustapha.* » La date 956 de l'hégire correspond à celle de 1549 de notre ère. On compte deux ou trois de ces lampes de faïence. M. Schefer en avait envoyé une à l'exposition orientale de l'Union centrale, tout à fait pareille à celles de verre; nous regrettons de n'avoir pu la publier, l'ayant connue trop tard. Celle-ci est percée par le bas, probablement pour livrer passage à la lumière suspendue à l'intérieur. Cette pièce est un des plus curieux et des plus intéressants spécimens de la céramique orientale.

(1) Ce néologisme, dérivé de *dégénérescence*, commencement de décadence, rend parfaitement l'idée de l'art vers les deux tiers du XVIe siècle.

(2) Nous avons adopté la dénomination générique de *Perse* avec toute réserve ; presque tous les connaisseurs qui ont voyagé en Orient, MM. Salsman, Méchin et autres, admettent fort peu de ces faïences comme étant de fabriques persanes, mais comme ayant été fabriquées, soit sur les côtes de l'Asie, soit dans l'île de Rhodes.

BRIQUE DE REVÊTEMENT (majolica). — Collection de M. le Bon C. Davillier.

On rencontre quelques-unes de ces briques en relief sorties du même moule, sans irisation métallique. M. Dutuit en possède une d'une fraîcheur et d'une conservation parfaites. Dans la décoration, elles se répétaient, et étaient alternées avec des enroulements de feuillages. Elles ne doivent dater que de la fin du XVIe siècle.

FABRIQUE HISPANO OU SICULO-MORESQUE.

VASE (majolica). — Musée national de Stockholm.

Ce vase est identique, de forme, avec celui appelé *vase de l'Alhambra*, qui se voit dans le palais des rois mores, à Grenade. Il n'en diffère que par l'ornementation, qui est entièrement en majolica, c'est-à-dire en couleur métallique, tandis que celle du vase de l'Alhambra est en partie bleue. Feu André Pottier a écrit sur ce vase une savante dissertation, dans laquelle il constate qu'il en existait à Grenade un second, qui, ayant été brisé, fut donné par le gouverneur de ce palais à une dame anglaise de Gibraltar. Ils ont été gravés tous les deux dans le grand ouvrage de de Laborde.

L'époque de ces vases est incertaine; elle remonte au moins au XIIIe siècle. Ce genre de fabrication, après l'expulsion des rois mores de l'Espagne, sous Isabelle et Ferdinand le Catholique, y fut continué probablement par les ouvriers mores qui se convertirent, et y existe encore à Manassès, aux environs de Valence; mais le lustre cuivreux en est beaucoup plus rouge, et l'ornementation d'assez mauvais goût.

VASE (majolica). — Musée des Thermes, hôtel de Cluny.

Il a quelques rapports avec le précédent; il en diffère par le galbe et par un piédouche qui n'existe pas dans l'autre, qui est apode comme une amphore antique. Cette pièce ainsi que les deux suivantes ont-elles été fabriquées en Espagne ou en Sicile, longtemps soumises aux Mores et remplies de monuments de l'époque de leur domination, ou bien empreints encore de leur style même après la fin du XVe siècle en Europe et dans la première partie du XVIe siècle, où on le rencontre dans tous les arts industriels? Cette question a été débattue par plusieurs archéologues, qui ont donné à ce genre de faïence la dénomination d'*hispano* et *siculo-moresque*. Il serait toutefois fort difficile de faire la part de l'une et de l'autre fabrication.

PLAT (majolica). — Collection de M. Joseph Fau, à Paris.

Comme dans la pièce précédente et dans la suivante, le décor est alterné de bleu et de couleur metallique; c'est sans contredit un des plus jolis spécimens de ce genre de fabrication.

PLAT (majolica). — Appartenant à M. Brini, à Florence.

Ce genre de décor bleu et à reflets métalliques se rencontre tantôt sur des plats, tantôt sur des vases de la forme des cornets de porcelaine de la Chine.

Nous avons mis en tête des faïences ces divers monuments de l'art céramique oriental, bien que les pièces qui suivent leur soient antérieures; mais, comme l'art d'Italie procède de l'art d'Orient, nous avons cru devoir réunir ce qu'il a produit de plus intéressant, en résumant ainsi toute son histoire, depuis son origine jusqu'à sa décadence.

FABRIQUE DE CAFFAGIOLO.

CLOCHE (campana). — Collection de M. le marquis d'Azeglio, à Londres.

Nous avons placé cette pièce ici, quoique les suivantes soient plus anciennes, parce qu'elle est decorée tout à fait dans le style des faïences hispano ou siculo-arabes, dont nous avons, pour des raisons que nous venons de donner, fait précéder l'histoire des faïences italiennes.

PLAT. — Musée des antiquités de la ville de Rouen.

Cette pièce, sans date, nous semble être de la plus ancienne fabrication italienne. Sa couverte, sans glaçure, est plutôt un engobe qu'un émail. Le personnage agenouillé porte le costume des chevaliers de l'époque du règne de Charles VI; la dame, celui des femmes de la même époque. Quant à l'explication du sujet, bien que les personnages soient vêtus, il doit être une allégorie d'Adam et Ève au pied de l'arbre du bien et du mal, ce qu'indique d'ailleurs la présence du serpent enroulé autour du tronc. La bordure rappelle le style persan, et se retrouve également sur d'autres plats italiens dits *graffiti*.

Comme, selon nous, Caffagiolo est la plus ancienne fabrique où l'on aurait peint des figures, nous lui attribuons cette pièce.

PLAQUE VOTIVE. — Musée du Louvre.

Cette pièce est un des plus curieux et des plus intéressants spécimens de faïence du XVe siècle, au commencement duquel il faut placer la date de sa fabrication. Le restaurateur a complété la plaque et l'inscription, dont nous n'avons donné que ce qui en restait d'authentique.

Deux des personnages représentés pieds nus sur le registre inférieur de la plaque implorent l'assistance de saint Crépin et de saint Crépinien, son compagnon, représentés dans le registre supérieur. Les deux autres personnages chaussés ont été exaucés par les saints.

PLAT. — Collection de monsignor Cajani, à Rome.

Cette pièce archaïque est de l'ancienne fabrique de Caffagiolo, et doit représenter un prince italien. Il serait difficile d'expliquer la présence de la chouette en croupe derrière lui. Est-elle allégorique ou héraldique?

ÉCRITOIRE. — Musée des Thermes, hôtel de Cluny.

La partie supérieure représente saint George ou saint Michel dans le costume et dans l'armure d'un chevalier du XVe siècle, combattant le dragon. Elle se lève et découvre la partie inférieure, divisée en plusieurs compartiments, au fond desquels sont peints une plume et un canif. Nous avons omis d'indiquer sur la planche que le cavalier seul, formant le couvercle de l'écritoire, fait partie de la collection céramique de l'hôtel Cluny. Le dessous appartient au musée de Francfort, et provient de la collection du marquis d'Azeglio. Cette pièce pourrait être de la fabrique de Faenza. (Voyez, à cet égard, l'*Aperçu historique* par M. A. Darcel.)

MADONE. — Collection de monsignor Cajani, à Rome.

Cette pièce est une des plus anciennes de la fabrique de Caffagiolo portant une date, celle de 1492.

MADONE. — Collection de M. le marquis d'Azeglio.

La date de 1499 se trouve placée derrière le siége. Curieux spécimen de sculpture polychrome en faïence du XVe siècle. Fabrique de Caffagiolo.

PLAT. — Collection de M. Joseph Fau, à Paris.

Nous devons rectifier ici une erreur, c'est celle du nom du propriétaire, qui est M. le baron Schwiter, à Paris. Ancienne fabrique de Caffagiolo. On rencontre une quantité prodigieuse de pièces de ce genre, dont les détails sont un peu lâches, qui appartiennent cependant à la bonne époque. Du reste la fabrication s'en est continuée fort tard, et alla toujours en dégénérant, ce qui confirme ce que nous avons dit, que la belle fabrication passa de Caffagiolo à Faenza.

PLAT. — Collection de M. de Basilewski, à Paris.

Nous plaçons ce plat à la fabrique de Caffagiolo, bien qu'il puisse être de celle de Faenza, à son époque la plus ancienne; le style en est raphaëlesque.

PLAT CREUX. — Collection de M. le baron de Rothschild.

Ancienne fabrique de Caffagiolo, vers la fin du XVe siècle. Nous pensons que l'ornementation du bord du plat est tirée des compositions de Nicoletto da Modena.

VASE (porcellana). — Collection de M. le marquis d'Azeglio, à Londres.

La paire existe. Sa décoration est à l'instar des porcelaines des Indes, qui commençaient à venir à cette époque en Europe, apportées par les caravanes, depuis que le goût de la faïence s'y était introduit, ainsi que sa fabrication. On avait puisé d'abord dans l'art arabe et l'on essaya ce genre, qui n'eut pas de succès et fut réservé à la vaisselle ordinaire en terre émaillée.

Ce spécimen offre le mélange de ce style avec celui, dominant alors, des grotesques chimériques empruntés aux compositions de Nicoletto da Modena. La forme potiche en est tout orientale.

PAVAGE (fragment de). — Appartenant à M. Leroy Ladurie.

Ces pavages étaient fort usités à la fin du XVe siécle et au commencement du XVIe : par leurs différentes combinaisons, ils donnaient l'idée des riches tapis d'Orient; ils ont presque tous disparu, aussi n'en retrouve-t-on que des fragments plus ou moins conservés. Un de MM. de Rothschild (de Paris) en possède une grande rosace dont on a fait un guéridon; M. d'Yvon en possède également une certaine quantité pouvant former 2 mètres carrés de superficie environ. La richesse de décoration déployée sur des matériaux de construction à la Renaissance prouve combien le prix de revient ou de fabrication était minime alors, et corrobore les documents fournis à cet égard par Piccolo Passo, et reproduits par M. Darcel dans son *Aperçu historique*.

VASE (cornet). — Collection de M. d'Yvon, à Paris.

Cette forme dite cornet est très-commune, puisque c'est en général celle des vases de pharmacie à électuaire encore usitée en Italie : peu sont ornés d'une aussi belle décoration. — Fabrique de Caffagiolo ou Faenza, vers 1510.

PLAT. — Collection de M. le marquis d'Azeglio, à Londres.

Le sujet est celui d'un boulanger (*Prestino*) enfournant du pain. Nous le croyons, ainsi que le suivant, de la fabrique de Caffagiolo. A un cordon sont suspendues de grandes lettres qui se confondent avec les ornements et qui doivent avoir rapport au nom du personnage représenté.

VASE. — Appartenant à M. Cherubini, à Paris.

Ce vase de pharmacie a son pendant. L'ornementation et le style rappellent le plat du *Prestino*, qui est évidemment de la même fabrique et de la même époque. Le style de la figure, bien que le dessin en soit lâché, est d'un beau caractère.

PLAT (groteschi). — Collection de M. Andrew Fountaine, esq., à Narford-Hall, en Angleterre.

La date de 1508 sur cette pièce et celle de 1520 sur la suivante prouvent que la fabrique de Caffagiolo était encore florissante assez avant dans le XVIe siècle. Sur le tableau opposé sont les deux lettres en capitales romaines, I.R., probablement le monogramme de l'artiste. Il est difficile de rien imaginer de plus bizarre que la composition, qui est du genre de celles que Piccolo Passo appelle *candelieri*.

PLAT (candelieri). — Collection de M. Andrew Fountaine, esq., à Narford-Hall, en Angleterre.

Ce plat, qui peut s'appeler également *groteschi*, est de la même main que le précédent.

PLAT (groteschi). — Collection de M. le baron Alphonse de Rothschild.

Cette pièce, avec sigle et nom de fabrique, ne peut laisser de doute sur son origine, car il serait facile, sans ces preuves, de la confondre avec les pièces de la fabrique de Faenza. Faisons observer cependant que la facture n'en est pas la même, les figures et les ornements des grotesques étant cernés d'un trait noir plus arrêté, et le dessin, quoique plus hardi, étant plus lâché ; ce qu'on remarque presque toujours sur les pièces authentiques de Caffagiolo.

DRAGEOIR. — Collection de M. Gérente.

Cette pièce, d'un décor rappelant celui des porcelaines anciennes des Indes, et que Piccolo Passo appelle *porcellana*, précise l'époque de sa fabrication, qui est celle du pontificat de Léon X, dont il porte l'écusson deux fois répété. Au revers se trouve le nom de la fabrique Caffagiolo, et les sigles que nous avons déjà eu occasion de reproduire sur des pièces qui sont certainement de mains et de dates différentes.

PLAT. — Musée Correr, à Venise.

Ce musée possède une assez grande quantité de pièces de la même main et de la même fabrique, qui semblent avoir été exécutées ensemble. Ici l'artiste, traitant un sujet mythologique, a habillé ses personnages à la mode de son temps, sorte d'anachronisme assez fréquent chez les artistes jusqu'au XVIIe siècle.

PLAT. — Musée Correr, à Venise.

Ce plat provient de la même suite et représente un sujet mythologique traité de la même manière que le précédent. Ces deux plats font partie d'une suite de douze environ, tous de la même fabrique et de la même main. Nous avons hésité à donner ces deux pièces à Faenza plutôt qu'à Caffagiolo ; mais leur époque encore archaïque nous a décidé pour Caffagiolo. (Voyez l'*Aperçu historique* de M. Darcel.)

PLAT. — Musée Kensington de Londres.

Cette pièce provient de la vente Barnal, qui a eu lieu il y a une vingtaine d'années ; elle a été payée 120 livres. Nous la plaçons, comme la précédente, ainsi que les deux suivantes, à la fabrique de Caffagiolo, mais avec toutes réserves.

L'opinion, à l'époque de la vente, était, d'une part, que le personnage principal était le grand peintre lui-même dans sa jeunesse; d'une autre, que ce plat était son ouvrage. Le style assez archaïque de cette pièce coïncide suffisamment avec l'âge qu'aurait pu avoir le jeune Sanzio à l'époque de l'exécution du plat ; puis l'humilité du commencement de sa carrière n'exclut pas non plus complétement une semblable supposition. On sait qu'à seize ou dix-sept ans, il travaillait aux gages du Pinturicchio, dans la Librairie de Sienne. Nous ne saurions néanmoins admettre une pareille hypothèse sans de plus fortes preuves, pour ne pas accréditer une erreur assez généralement répandue il y a vingt ans, que Raphaël avait été peintre sur faïence, et qui était basée sur ce que la ville d'Urbino, sa patrie, avait été le centre d'une grande fabrication qu'il aurait dirigée, et sur ce que ce genre de vaisselle s'était longtemps appelé plats à la Raphaël. Mais, précisément, la célébrité de la fabrique d'Urbino ne date que du règne de Guid'ubaldo, qui, en effet, pour encourager et soutenir la fabrication dans ses États, rassembla tout ce qu'il put des dessins de Raphaël et probablement de son école, pour servir de modèles aux peintres de faïence ; et cela arriva vers l'époque qui précéda la décadence de l'art, et par conséquent bien après la mort du grand artiste. Mais si cette opinion est erronée, celle qui admettrait que des ouvrages qui, par leur époque, ne font pas anachronisme avec le temps de Raphaël et ont beaucoup de rapport avec son style, aient pu être un des premiers ouvrages de ce grand maître, qui commença à étudier sous son père Sanzio, ne saurait être, selon nous, entièrement rejetée. Le Giotto gardait les moutons quand le Cimabue l'amena avec lui pour en faire son plus grand élève. Dans ce siècle, un des meilleurs élèves de David, Abel de Pujol, débuta par être peintre d'enseignes. Et pour en revenir aux peintres déjà anciens, Rembrandt avait pour atelier son moulin; Ostade, Brauwer, peignaient dans les cabarets, et ont payé souvent d'un de leurs chefs-d'œuvre le vin ou la bière qu'ils y avaient consommés.

PLAT (groteschi). — Collection de M. de Basilewski.

Ce plat, par sa conservation, la fraîcheur de son coloris et le beau style du sujet représenté au milieu, est sans contredit un bijou de l'art céramique du XVe au XVIe siècle ; il semble que la main d'un maître y ait travaillé. La Diane paraît être sortie du pinceau de Boticelli. Est-il de la fabrique de Caffagiolo ou de Faenza? Les sigles sont bien ceux qu'on trouve sur les pièces de Caffagiolo, mais l'exécution est celle qu'on rencontre aussi sur les pièces de Faenza. Une, entre autres, que nous regrettons de n'avoir pu retrouver durant le cours de notre travail, lui était identique, et portait au revers, écrit en toutes lettres : « *In Faenca.* » Cette pièce est mentionnée dans l'appendice de notre traduction de Passeri (Paris, 1856). Puis elle est ainsi décrite au n° 2107 du catalogue (vente de M. Fould, 4 juin 1860, par M. Charles Pillet, assisté de M. Roussel) : « Fabrique de Faenza. Jolie coupe. Le fond » représente un sujet de martyr. Le bord est décoré de petits sujets et » d'arabesques dans le meilleur style du XVIe siècle, qui se détachent en » couleurs variées sur fond bleu foncé. Au revers on lit : « *In Faenca.* » Dia- » mètre, 16. Cette pièce, remarquable par la beauté du dessin et la finesse » de l'émail, mérite de fixer l'attention de messieurs les amateurs. » Sans sa signature absente, cette pièce serait attribuée à Caffagiolo. Nous regrettons de n'avoir pu donner cette pièce en parallèle avec celle-ci; elle eût tranché, selon nous, la question en faveur de Faenza, et aidé à faire la distinction des deux fabriques si faciles à confondre.

VASE HANAP (groteschi). — Collection de M. le baron Alphonse de Rothschild.

Il est peint sur fond bleu entièrement couvert des plus fins grotesques chimériques. Le monogramme qui se trouve placé sous le piédouche est encore inexpliqué. (Voyez l'*Aperçu historique* de M. A. Darcel.)

PLAT (groteschi). — Musée de Kensington, à Londres.

Au centre d'une bordure en grotesques chimériques est représenté saint George d'après la statue de Donatello. On croit que ce sculpteur a voulu représenter Julien de Médicis. L'exécution serrée, et rappelant celle du hanap appartenant à M. le baron Alphonse de Rothschild, nous fait penser que cette pièce est de la même main et de même fabrique.

PLAT (porcellana). — Collection de M. le marquis d'Azeglio, à Londres.

Nous avons donné une partie du revers de ce plat, pour qu'on puisse bien le comparer avec le spécimen des faïences que Piccolo Passo donne dans l'album de son livre, comme s'appelant particulièrement *porcellana*. Il semble en effet voir le décor persan. L'ornement qui borde le contour du plat est également arabe, mais le petit buste de femme au milieu est italien.

Le revers du charmant plat de M. de Basilewski, *Endymion visité par Diane*, est décoré dans le même genre. Ces deux pièces, toutefois, ne sont pas de même époque. Celle-ci, bien qu'attribuée à Caffagiolo, est d'époque beaucoup plus récente. Caffagiolo, du reste, ainsi que les fabriques suivantes, ont travaillé fort tard dans le XVIe siècle; mais nous n'avons pas eu à nous occuper de ces produits, en général fort grossiers.

FABRIQUE DE LA FRATA OU CITA DI CASTELLO.

PLAT (graffito). — Collection de M. le prince Ladislas Czartorisky.

Ce genre de faïence décorée par engobe remonte à une époque très-haute et descend très-bas; car, dans un petit pays appelé la Frata, près de

Pérouse, sur les confins des anciens États de l'Église et de la Toscane, on la fabrique encore. Le décor de la bordure rappelle les bizarreries de l'ornementation orientale.

COUPE (graffito). — Collection de M. le marquis d'Azeglio, à Londres.

De même époque que la pièce précédente; l'intérieur est décoré d'un musicien jouant du téorbe. Le musée du Louvre possède une fort belle coupe de même fabrique, supportée par trois lions, et M. le Bon Seillières une autre à peu près semblable. Elle est passée dans la collection du prince de Czartorisky.

FABRIQUE DE DERUTA.

AIGUIÈRE (majolica). — Appartenant à M. Bonnet, architecte, à Paris.

Cette pièce est le spécimen d'un genre d'ornementation complétement arabe, et qui se retrouve identique sur une foule d'autres. Elle est italienne et de la fabrique de Deruta; elle nous semble marquer la transition de l'art arabe à l'art italien dans l'emploi du lustre métallique.

L'autre pièce, qui se trouve sur la même planche, dont la forme accuse la même époque reculée, nous semble de la même fabrique. Son ornementation dérive également de l'ornementation arabe.

PLAT (majolica). — Collection de M. Dutuit, à Rome.

On rencontre très-fréquemment ce genre de plats que Passeri prétend être de la fabrique de Pesaro, du xve siècle. (Voyez ce qui a été dit, à cet égard, dans l'*Aperçu historique* de M. Darcel.)

Ce sont moins des portraits qui y sont représentés que des personnages de fantaisie, surtout ceux où il se trouve des devises. Passeri dit qu'ils se donnaient en présents de noces, chargés probablement de douceurs, et de fait il en existe où l'on voit représentées au milieu deux mains qui se tiennent, symbole ordinaire de la *bonne foi* qui doit présider aux alliances.

PLAT (majolica). — Collection de M. Fau, à Paris.

La couleur rouge de l'irisation de ce plat démontre que Gubbio n'a pas eu seul le privilège ou l'honneur de l'employer. Sauf le rouge, cette pièce est conforme à la précédente.

Ce genre de vaisselle, de grande dimension, et que Passeri nomme *da pompa*, c'est-à-dire d'apparat, devait produire le plus bel effet sur les crédences; car ces plats, frappés par les rayons obliques de la lumière, brillent comme des pierres précieuses. Le dessin, toutefois, en était en général sec et arrêté, à cause du manque de modelé que le procédé ne permettait pas dans les parties peintes en majolica.

PLAT (majolica).—Collection de M. le baron Alphonse de Rothschild.

La figure de femme représentée presque de face, au centre du plat, nous semble, cette fois, être un portrait, ou tout au moins la reproduction d'un modèle que l'artiste avait sous les yeux. Le dessin est plus étudié et le modelé plus cherché, et ce qui arrive à l'appui de notre supposition, c'est que précisément les petits bustes d'empereurs placés dans la bordure, bien que de même main, sont traités différemment, c'est-à-dire de *chic*, en termes de métier.

PLAT (candelieri). — Collection Fountaine, esq., à Narford-Hall, en Angleterre.

Piccolo Passo donne le dessin d'un plat presque pareil, qu'il nomme *candelieri*, nom affecté, en termes d'ornemaniste, à des grotesques superposés en forme de candélabre. Le candélabre se trouve bien, en effet, occuper toute la ligne diamétrale du plat.

Sans la partie d'inscription *«fatto in Deruta»*, nous aurions pris cette pièce comme étant, soit de Caffagiolo, soit de Faenza. Disons à cet égard qu'un style d'ornementation dans tous les arts industriels appartient à une époque en général, et non à un genre de fabrication plutôt qu'à un autre.

Par ce spécimen, on voit que la fabrique de Deruta ne faisait pas que des travaux en majolica, et qu'on y peignait aussi comme dans les autres fabriques, sans lustre; mais en général cette fabrique célèbre préféra le premier genre, sans doute en grande vogue, lorsqu'elle florissait. La quantité de beaux travaux qui en est sortie est sans nombre, et nous n'avons qu'un regret, c'est que notre cadre, limité à *cent planches*, ne nous ait pas permis d'en donner davantage, et aussi de n'avoir pas été assez à même de choisir.

PLAT (majolica) A RELIEFS. — Collection de M. de Basilewski, à Paris.

On compte le nombre de ces pièces d'un effet splendide. Deux ou trois ont les reflets feu et or, mais alors sur fond bleu. Les reliefs étaient obtenus dans un moule, et le reste se décorait au pinceau. La collection Tordelli, de Spolète, déposée chez M. Beurdelay au moment où nous écrivons, en possède une du même genre dont la composition des reliefs est toute différente. Plusieurs de ces plats sortis de moules existent sans irisations, et l'orangé et le rouge jouent un grand rôle dans leur décoration. (Voyez l'*Aperçu historique* de M. Darcel.)

PLAT A RELIEFS. — Collection de M. Joseph Fau.

Nous n'osons attribuer positivement cette pièce à la fabrique de Deruta, mais nous ne saurions, avec plus de raison, l'attribuer à toute autre. Les grotesques en relief d'un goût exquis d'ornementation, le genre *camaïeu* de la coloration, coïncident suffisamment avec les pièces en relief à lustre métallique de Deruta. Un des membres de la famille de Rothschild, du reste, possède un plat à reliefs sans irisation et avec les couleurs de Caffagiolo, qui cependant semble sorti du même moule que les autres. Quant à l'X, grossièrement tracé en bleu derrière le plat, est-ce une marque d'artiste ou seulement un signe de reconnaissance? On rencontre derrière une foule de plats divers sigles ou marques dont personne n'a pu trouver l'explication. Il arrive en effet que, lorsque c'est une lettre qui, comme ici, coïncide avec l'initiale d'un artiste connu, le genre et le style sont complétement différents du sien. Ainsi l'X est une initiale avec laquelle Xanto de Rovigo signa souvent; qui oserait lui attribuer ce plat? Nous disons cela pour engager, une fois pour toutes, à ne s'en rapporter aux marques abrégées qu'avec une grande circonspection, autrement on est exposé à commettre les erreurs les plus graves, comme l'ont fait quelques auteurs qui ont publié des recueils de marques. M. A. Darcel attribue ce plat, avec quelque raison, à la fabrique de Venise. (Voyez l'*Aperçu historique*.)

PLAT (groteschi). — Collection de M. de Basilewski, à Paris.

Ce plat, dont le fond est entièrement en majolica, a plusieurs parties du dessin peintes de même. On y voit aussi le *rouge de majolica*.

Le style du dessin et le modelé en sont excellents et rappellent la main qui a travaillé sur les belles pièces de Caffagiolo, et surtout de Faenza. Nous avons eu déjà occasion de dire que les peintres de vaisselle ne furent pas attachés particulièrement à une fabrique, et que, leur engagement fini, ils durent passer souvent dans une autre.

PLAT (majolica). — Collection de M. de Basilewski.

Le fond entier est en peinture de majolica; le reste en camaïeu bleu, à l'exception de quelques rubans et de la base de l'orgue. Le modelé de la peinture est ici poussé très-loin dans les grotesques, ainsi que dans la petite figure qui joue du *triangle* et qui est placée au fond du plat.

Passeri appelle *ballate* ce genre de plats sur lesquels ont voit des trophées de musique et des musiciens. Il dit qu'ils servaient dans les fêtes de bal à présenter des douceurs, ou *confetti*, aux belles danseuses, et il est probable qu'on laissait le plat avec à la préférée.

PLAT (majolica). — Collection de M. Barker, à Londres.

Ce plat est passé dans la collection de M. Dutuit, de Rome. M. de Basilewski possède un plat à peu près de même grandeur et de la même main, avec la même signature. On avait pensé que ce frate (frère) pouvait être le propriétaire du plat et non l'artiste; mais le mot *pense*, probablement pour *dipinge* ou *pinxit*, placé à la suite de celui de *frate*, résout cette question. Il s'en élève toutefois une autre : *Frate* exprime-t-il le nom de l'artiste ou sa qualité? Rien ne répugne à admettre qu'un frère ou moine ait été peintre de majoliques, lorsqu'on sait que pendant presque toute la durée du moyen âge les couvents furent des ateliers de tous les arts et de toutes les industries. Les sujets représentés en général sur ces plats sont un obstacle à admettre qu'ils aient cependant été exécutés par un religieux; enfin on peut admettre que *Frate* est ici un nom ou surnom et pas une qualité.

Nous répéterons ici ce que nous avons dit en commençant notre essai de classification, c'est-à-dire que nous avons suivi l'ordre chronologique plutôt des fabriques que de leurs produits. Ainsi cette dernière pièce appartient à une époque assez avancée de la fabrique de Deruta. (Voyez, à cet égard, l'*Aperçu historique* de M. A. Darcel.)

II. — ÉPOQUE ARTISTIQUE.

FABRIQUES DE RAVENNE, FAENZA ET GUBBIO.

Nous n'entendons pas dire que, dans l'époque que nous avons appelée archaïque, il y ait absence d'art, mais celle qui la suit appartient à cette période qu'on est convenu de nommer la Renaissance. C'est en effet celle où tous les arts s'affranchirent de leurs entraves, et ne tardèrent pas à passer de la liberté à la licence qui amena un siècle de décadence.

FABRIQUE DE RAVENNE.

PLAT. — Collection de M. C. Davillier, à Paris.

Nous ne connaissons rien d'analogue à cette délicieuse petite pièce, faite assurément à l'instar des porcelaines des Indes. La petite bordure qui entoure le sujet est du genre et du style que Piccolo Passo appelle *porcellana*. Il semble que la main d'un maître ait dessiné la figure d'Amphion, plutôt qu'un peintre céramiste. Quoi qu'il en soit, la composition appartient à la belle école péruginesque, qui, avec celle de Francia, dirigeait l'art à cette époque en Italie; et ce qui complète l'intérêt de cette pièce, c'est le nom de la fabrique de *Ravena* qui se trouve au revers, et que nous n'avons encore rencontré sur aucune autre.

FABRIQUE DE FAENZA.

PLAT. — Collection de M. de Basilewski.

Cette pièce porte la date de 1503, mais semble être une des plus anciennes de la fabrique de Faenza, dans laquelle on rencontre fréquemment les tons orangés et des revers de plats très-ornés.

PLAT. — Collection de M. de Basilewski.

Cette pièce, encore archaïque, nous semble, à cause de son exécution plus fine, plutôt de la fabrique de Faenza que de celle de Caffagiolo, et serait, selon notre système, de l'époque où les meilleurs artistes passèrent de Caffagiolo à Faenza. Le sujet est traité dans la manière antique.

PLAT (groteschi). — Appartenant à M. de Basilewski, à Paris.

Le goût de ces grotesques fut très en vogue au commencement du XVIe siècle, où ils dominaient le sujet dans la décoration des plats ou des vases. Ceux en camaïeu blanc bleuâtre sur fond bleu s'exécutaient de deux manières : ou ils sont entièrement réservés comme sur ce plat, et c'est le fond de la couverte blanche qui forme le dessin modelé ensuite par de légers rehauts bleus; ou bien, comme dans la plupart des pièces de ce genre, tout le fond est rempli en bleu et les dessins sont peints en blanc par-dessus. La première couche laisse le fond transparaître et forme les demi-teintes. On reprenait ensuite avec des épaisseurs en émail blanc pour les lumières et des traits de force en foncé pour les ombres. (Voyez l'*Aperçu historique* de M. A. Darcel.)

PLAT. — Collection de M. Antiq, à Paris.

Il est facile de reconnaître ici le second procédé que nous venons de décrire. La pièce était entièrement peinte en bleu. On modelait avec le *bianchetto*, et l'on cernait les ornements avec du bleu plus foncé. Le style encore archaïque de ces plats appartient à la plus belle époque de l'art.

PLAT. — Collection du prince Ladislas Czartorisky.

Ce plat, de la même fabrique, est également peint dans le second procédé et d'un style de décoration qu'on rencontre souvent. Ces sortes de plats ont en général leur partie creuse assez profonde et le bord très-large. Passeri les nomme *amatoria*, ou plats d'amoureux, de ce que les galants les offraient pleins de bonbons aux belles, d'où leur vient aussi leur nom de drageoir.

PLAT (groteschi). — Collection de M. Joseph Fau.

Ce plat diffère un peu des précédents en ce que les grotesques sont modelés par des demi-teintes jaunâtres, tandis que le *marli* est décoré de fines arabesques de *bianco sopra bianco*, dont nous avons donné deux spécimens formant le principal ornement du plat. Nous pensons ce genre de décoration particulier à la fabrique de Faenza. Cette pièce est une des plus fines en ce genre qu'on puisse rencontrer.

PLAT (sopra bianco). — Appartenant à M. le docteur Foresi, à Florence.

Ce charmant spécimen de blanc sur blanc donne l'idée d'une de ces broderies anciennes qu'on nomme guipures ou point coupé. Il appartient actuellement à M. Antiq.

PLAT (sopra bianco). — Collection de M. le marquis d'Azeglio, à Londres.

Nous croyons ce procédé surtout particulier à la fabrique de Faenza, mais il y est employé avec celui de la peinture ordinaire. Dans la décoration de ce spécimen, ainsi que dans celui qui précède, que nous avons donné à cause de la finesse de son exécution, il prend la place la plus importante. Le monogramme qui se trouve placé ici est sans doute celui de l'artiste qui a peint le sujet.

PLAT. — Collection de M. de Basilewski, à Paris.

Le personnage représenté portant la couronne de fer, qui était celle que les anciens empereurs germaniques ceignaient à Monza, lorsqu'à leur avénement ils se faisaient couronner rois d'Italie, pourrait bien être Charles-Quint. La date de 1521 coïncide d'ailleurs avec celle où ce prince succéda à son grand-père, Maximilien. Le monogramme, pouvant former le nom de Nicolo, serait de Nicolo da Fano, qui travaillait plus tard à Urbino.

PLAT. — Collection de M. Joseph Fau.

Le dessin de la figure de Phaéton et l'expression des chevaux qui expriment la terreur de la foudre qui éclate au-dessus d'eux ne laissent rien à désirer. Le paysage rappelle quantité de ces villes d'Italie sises dans les vallées de l'Apennin qui présentent un aspect presque uniforme, et cependant si pittoresque, bien que le fait mythologique se soit passé au-dessus du fleuve appelé aujourd'hui le Pô, et qui arrose les plaines de Lombardie.

TRÉPIED. — Collection de M. Bonafé, à Paris.

Cette pièce, déjà moins ancienne que les précédentes, semble être de la même fabrique; cependant son style et sa coloration coïncident avec des pièces signées de *Castel-Durante*, qui ressuscita les grotesques de Caffagiolo et de Faenza, à peu près vers la même époque où commencèrent les grotesques d'Urbino. Du reste, Piccolo Passo, dans son livre écrit en 1547, exprime le regret qu'on eût abandonné ce genre; peut-être lui, fabricant, l'a-t-il fait renaître dans sa patrie, comme il appelle sa ville natale. Pièce rare et curieuse de forme. Nous l'avons mise à la suite des pièces de Faenza, bien qu'à cause de sa date avancée, elle devrait être placée plus bas. Notre collaborateur M. Darcel attribue cette pièce à Castel-Durante, lors de la reprise des *groteschi*. (Voyez son *Aperçu historique*.)

PLAT. — Collection de monsignor Cajani, à Rome.

Nous avons rencontré plusieurs pièces de cet artiste qui ajoutait quelquefois à son nom le surnom de Faentino. Une de ces pièces est mentionnée dans notre *Appendice* à la traduction de Passeri. Nous avons placé celle-ci à la suite des pièces de Faenza, suffisamment autorisé par l'épithète de *Faentino* que Baldasar Manara se donne.

FABRIQUE DE GUBBIO.

PLAT (majolica). — Collection Tordelli, à Spoletto (1).

Cette signature, peu déchiffrable, semble être celle de Giorgio Andreoli. Du reste, ce genre de plat porte d'autres monogrammes, toujours avec l'indication de la fabrique de Gubbio. (Voyez, à cet égard, celle que nous avons donnée dans notre réunion des marques à la fin de l'ouvrage, et qui se trouve au musée du Louvre, collection Sauvageot.)

VASE (majolica). — Musée Correr, à Venise.

Cette pièce ainsi que la suivante sont des plus beaux spécimens de la fabrique de Gubbio; leur ornementation appartient à la plus belle époque de l'art.

VASE (majolica).—Collection de M. le baron Adolphe de Rothschild, en Suisse.

Cette pièce est, comme la précédente, d'une réussite parfaite. Nous regrettons de n'avoir eu qu'une photographie et quelques indications des couleurs pour la reproduire.

COUPE GAMELII (majolica). — Collection de M. A. Dutuit, à Rome.

Ce genre de vase double servait à contenir du bouillon pour les femmes en couche, et à verser de l'une dans l'autre tasse pour le refroidir. Le même portrait se trouve au fond des deux parties, qu'il est fort rare de trouver réunies.

PLAT (majolica). — Appartenant à M. de Basilewski.

Entièrement couvert de grotesques chimériques, ce plat porte par derrière une N en couleur de majolica. Ce genre d'ornementation se retrouve très-souvent sur le bord des plats dont le fond est occupé par un sujet, et qui portent au revers la signature ou le monogramme de Mº Giorgio. M. Robinson, qui a relevé cette N sur plusieurs pièces, pense qu'elle signifie Mº Centio ou Vincenzio, dont il serait l'abréviation. Mais ayant trouvé aussi cette N accompagnée d'un autre sigle ou monogramme, cet archéologue dit que cette lettre ne figurerait alors sur ces pièces que comme indication du genre de fabrication en *majolica*, c'est-à-dire que pour signer les pièces auxquelles ce procédé de décoration est appliqué. M. Eug. Piot est surtout

(1) A passé dernièrement en vente.

d'avis que des peintres, même de fabriques étrangères, portaient à Gubbio leurs plats ou vases peints pour y mettre le lustre et le rouge. (Voyez l'*Aperçu historique* de M. A. Darcel.)

PLAT (majolica). — Collection de M. Dutuit, à Rouen.

Cette pièce ayant la signature de M° Giorgio en rouge, et un autre monogramme en bleu, semble corroborer l'opinion que la signature de M° Giorgio n'était que comme fabricant, et non pour signer la peinture elle-même du sujet. Cette opinion, du reste, est celle de MM. Robinson, A. Darcel, Eugène Piot, et en partie la nôtre. Nous ne voudrions pas, toutefois, enlever à M° Giorgio tout l'honneur d'avoir été peintre sur faïence; nous sommes même certain qu'il n'a pas été chercher des artistes ailleurs pour toutes les pièces qui sont sorties de sa fabrique: et lorsqu'on trouve la marque de M° Giorgio toute seule, il est plus que probable qu'il a mis les mains lui-même à la palette, ou tout au moins son élève Xanto, qui transporta depuis son secret du rouge et de l'or à Urbino.

Les lettres en bleu BLDS. doivent signifier Baldasara. Ce Baldasara nous semble toutefois antérieur au Baldasar Manara de Faenza.

PLAT (majolica). — Collection de M. le baron de Parpart, en Suisse, aux deux tiers de la grandeur de l'original.

Jamais l'art céramique n'a produit un ouvrage aussi parfait, et nous n'avons pu donner qu'une faible idée de la magnificence de cette pièce, qu'on peut dire unique dans son genre. La réussite du procédé de majolica est ici complète; le *rosso di majolica*, qui trop souvent manque dans des parties, ou est plus fort ou plus faible, y est égal d'un bout à l'autre. La composition des grotesques est due à Nicoletto da Modena, et le sujet est tiré de diverses compositions de Raphaël, gravées par Marc Antoine. Ce plat était à Rome, appartenant au prince Bandini Giustiniani. Le baron de Parpart venait à peine d'en être l'heureux possesseur, quand, il y a quatre mois, la mort vint l'enlever à Florence au monde des amateurs. C'est lui qui, il y a douze ans, disputa à Mr Andrew Fountaine le délicieux plateau des trois Grâces, à la vente Roussel.

PLATEAU (majolica). — Collection de M. Andrew Fountaine, à Narford.

Les *Trois Grâces*, d'après la composition de Raphaël gravée par Marc Antoine. Cette pièce est une des plus belles de la fabrique de M° Giorgo et des mieux réussies. Elle était en vente à Rome pour 60 piastres en 1849, et fut payée 10 000 francs en 1859, à une vente de feu Roussel, par Mr Andrew Fountaine, dont la collection est sans contredit la plus intéressante de l'Europe, et dont une partie remonte à l'époque de Louis XIV.

La même composition existe sur un plat de la collection de M. de Basilewski, avec une bordure. Il a appartenu longtemps à monsignor Cajani, à Rome.

PLAT (amatoria). — Collection de M. Joseph Fau.

Ce plat date de 1530; il est un des derniers ouvrages de Maestro Giorgio Andreoli, ou du moins qui soit sorti de la fabrique qui passa après lui à son fils Vincenzio, dont parle Piccolo Passo, et après lequel cette fabrique cessa probablement d'exister. Ces plats à têtes de femmes, avec devises ou noms, se rencontrent, mais rarement, aussi agréables que celui-ci. Ils ne devaient point représenter des portraits, mais des têtes de fantaisie peintes à l'avance, avec les noms les plus généralement portés: ainsi un galant allait, à l'occasion d'une fête, acheter le portrait tout fait de sa belle, c'est-à-dire de Laura, de Julia ou d'Isabella, etc.

PLAT (majolica). — Collection de M. de Basilewski.

Ce plat, dont nous avons eu déjà occasion de publier la signature indéchiffrable, est, selon nous, une réminiscence de l'emploi de la majolica, lors qu'on ne la pratiquait plus, ni à Gubbio, ni à Urbino; on y retrouve un peu de l'exécution d'un Guido Durantino, qui a signé un plat que nous avons publié et qui porte la date de 1535. Celui-ci lui serait postérieur de six ans.

III. — ÉPOQUE DÉGÉNÉRESCENTE.

FABRIQUES DE CASTEL-DURANTE (OU URBANIA), URBINO, FORLI, RIMINI, PESARO, VENISE.

Nous ne prétendons pas avancer que l'art fasse défaut dans les ouvrages céramiques que nous allons décrire: au contraire, beaucoup d'entre eux pèchent, on peut dire, par l'abus du talent, et ce n'est que peu à peu qu'il va en disparaissant. Nous nous sommes arrêté, comme nous l'avons dit, aux bords de la décadence qui se manifeste surtout dans tous les arts industriels, des dernières années du XVIe siècle et presque dans tout le XVIIe siècle.

CASTEL-DURANTE.

PLAT. — Collection de S. A. I. le prince Napoléon, à Paris.

Le nom de la fabrique de Castel-Durante, qui est placé au revers et tracé en jaune clair, se trouve sur plusieurs pièces à notre connaissance. Nous en citerons une au musée du Louvre, représentant la dispute d'Apollon et Marsyas; une autre dans la collection de M. de Basilewski, représentant saint Martin partageant son manteau avec un pauvre.

PLAT (à piédouche). — Collection de M. de Basilewski.

Les tons doux et le dessin simple, ainsi que châtié, de cette peinture, appartiennent à un artiste qui a exécuté presque tous les ouvrages de Castel-Durante, et qui n'a point signé dans cette fabrique, ce qui est regrettable. Nous avons rencontré plusieurs pièces, — une, entre autres, signée X. R., initiales qui ne peuvent être que celles de Xanto, — exécutées dans cette manière de peindre avec des teintes peu modelées et à plat. Le style, au lieu d'être raphaëlesque, comme dans ce plat, était pérugineque, soit que cet artiste ait changé de manière et en ait adopté une plus énergique, soit qu'il eût modifié la sienne, selon le carton de maître qu'il avait à reproduire. Il est pour nous avéré qu'il n'y a eu qu'un Xanto; il était de Rovigo, et fut de bonne heure peintre de majolique. Il dut travailler dans presque toutes les fabriques, celle de Faenza, de Forli peut-être, et probablement celle de Castel-Durante; enfin celles de Gubbio et d'Urbino, etc., où il finit sa longue carrière comme chef de fabrique.

PLAT. — Collection de M. de Basilewski.

Cette pièce, dont le sujet est tiré d'une estampe ancienne, connue sous le nom de la *Femme aux deux éponges*, semble justifier ce que nous avons dit à l'égard de Xanto, ayant dû changer souvent de fabrique et de manière. Cette pièce nous paraît être de la fabrique de Castel-Durante plutôt que d'Urbino.

PLAT. — Collection de S. A. I. le prince Napoléon, à Paris.

M. Rafaelli, auteur d'un livre sur la fabrique de Castel-Durante, donne Guido Durantino dans sa liste des peintres durantins, ainsi que celui de Guido Fontana, qui pourrait bien être le même, ayant travaillé, comme nous avons dit, d'après les cartons de différents styles et dans diverses fabriques.

PLAT. — Collection de M. Fayet, à Paris.

Ce portrait de Raphaël a été exécuté d'après celui du grand artiste peint par lui-même aux Offices de Florence, dont une des salles a été réservée à une réunion de tous les portraits des peintres exécutés par eux-mêmes. Nous plaçons à la fabrique de Castel-Durante, sans pouvoir en donner de raisons bien plausibles, cette pièce d'ailleurs intéressante, surtout par rapport au sujet qu'elle représente.

PLAT (quartiere). — Collection de M. Dutuit, à Rome.

Ce genre de plat s'appelait ainsi parce qu'il forme, en effet, des divisions moulées en creux et de différentes couleurs. Il porte la date de 1640, ce qui nous autorise, d'après ce que nous venons de dire, à penser qu'il est de Castel-Durante plutôt que de Faenza; d'ailleurs le vernis des ouvrages de Castel-Durante est d'un lustre merveilleux qu'on retrouve sur cette espèce de plat. On rencontre très-souvent des plats festonnés de ce lustre brillant; ils sont en général tous de la même main.

L'*ambrogette*, ou pavé, qui est au bas de la planche, est un des plus jolis spécimens de ce genre appartenant à la fabrique, soit de Caffagiolo, soit de Faenza. Ce spécimen démontre jusqu'à l'évidence la modicité des prix de fabrication à cette époque, puisqu'elle était appliquée à des produits aussi usuels.

VASE. — Appartenant à monsignor Cajani, à Rome.

Nous plaçons cette pièce, non à son rang chronologique, ni même à celui de son mérite artistique, mais à celui de sa fabrique. On y voit une renaissance des grotesques que Piccolo Passo regrette qu'on ait abandonnés de son temps. Ils rappellent ceux de Faenza, ainsi que l'emploi des couleurs de cette fabrique. Passeri cite le maestro Simono delle Gabbie. Quantité de vases de pharmacie de ce genre de décoration existent, et le lustre ou vernis en est magnifique.

FABRIQUE DE FORLI.

PLAT. — Musée du Louvre.

Le nom de Forli, daté de 1542, qui se trouve sur cette pièce, pourrait dérouter et éloigner de l'attribuer à Francesco Xanto, bien qu'on y retrouve de sa manière accentuée de dessiner les nus. Il a répété cette composition dans ses deux manières à Urbino, où il travaillait à cette époque. L'obscurité qui a régné jusqu'à présent sur les humbles peintres de vaisselle ne permet guère que des suppositions, quand un document certain ne vient point fixer à leur égard.

A Fabriano et à Forli, le *bianchetto*, ou blanc de rehaut, jouait un assez grand rôle dans ce genre de peinture.

PLAT. — Collection de M. d'Yvon.

Signé sur une contre-marche F.R., peut-être François Rovigo, le même que Francesco Xanto. Maintenant où cette pièce a-t-elle été fabriquée par cet artiste nomade? Probablement à Forli ou à Fabriano, dont un plat signé de cette fabrique, et que nous regrettons de n'avoir pu publier, existe chez M. Castellani, à Naples. Trois fabriques ont employé la couverte teintée en bleu (1) : Faenza, Forli et Fabriano. M. Darcel, dans son *Aperçu*, penche, avec quelque raison, pour que ce plat soit de Faenza et le monogramme P.R. serait celui d'un graveur.

FABRIQUE DE RIMINI.

PLAT (storiati). — Collection de M. de Basilewski

Le *storiati* placé au titre de ce spécimen est commun à tous les plats à sujets historiques. Le *bianchetto*, ou *rehaut* de blanc, employé sur le cheval de bois avec beaucoup de soin, rappelle le travail de crayon blanc dans les dessins sur papier teinté. Les pièces signées de cette fabrique sont fort rares, bien qu'on en rencontre souvent sans signature, et faciles à reconnaître. Le jaune clair y domine et l'*invetriatura* est très-brillante.

FABRIQUE DE PESARO.

PLAT. — Collection de M. de Basilewski.

Cette pièce signée de Pesaro, avec la date de 1544, prouve suffisamment l'existence de la fabrique de Pesaro. Le Louvre, ancienne collection Sauvageot, possède un plat représentant un musicien touchant de l'orgue, et dans le haut la planète Mercure, signé également de Pesaro. Il est à peu près de même date, qui est celle où a fleuri un instant cette fabrique, qui n'a certainement pas eu ni la durée ni l'importance que Passeri s'efforce de lui donner dans son opuscule. Les ouvrages de cette fabrique sont en général très-soignés et très-brillants de ton. Le lustre en est toujours très-beau, et l'exécution de la peinture est très-soignée. Pesaro, dans les États du duc Urbino, dut avoir sa part des munificences de ce prince, qui donna un si grand élan à l'art céramique de son époque; mais il est très-naturel d'admettre qu'il favorisa particulièrement la fabrique d'Urbino, sa capitale. Cet art après lui se mit à décliner complétement.

FABRIQUE DE VENISE.

PLAT. — Collection d'Andrew Fountaine, esq., Narford-Hall, en Angleterre.

M. Joseph Fau possède un plat de composition pareille, avec le monogramme que nous donnons plus bas, et le nom de la fabrique d'Urbino.

Il y a quelques légères variantes, principalement dans les couleurs. Si l'on ne peut affirmer qu'ils soient de même main, on ne le peut également nier. Rien d'extraordinaire, pour toutes les raisons que nous avons données, que l'artiste ait travaillé à Urbino, et par hasard à Venise. Du reste, disons que c'est le seul ouvrage que nous ayons rencontré peint dans cette ville, plus connue par ses verreries de Murano que par ses faïences faites *in Chastello*, qui est le plus ancien quartier et celui où se trouve le *duomo* ou cathédrale.

Nous avons vu, du reste, un plat d'un artiste d'Urbino, peint de grotesques, sur lequel on lisait : « *Fatto in Roma* » (2). Ne peut-on admettre qu'un artiste en tournée ait peint par hasard hors de son pays, et ait laissé ainsi un témoignage de son talent dans d'autres fabriques que la sienne?

FABRIQUE D'URBINO.

PLAT. — Collection d'Andrew Fountaine, esq., Narford-Hall, en Angleterre.

Guido Fontana, père d'Orazio Fontana, qui dut commencer aussi à travailler à Castel-Durante avant de passer à Urbino, est cité comme peintre durantin par M. Rafaelli ; mais sa signature est très-rare à rencontrer.

Cette pièce offre, en outre, un grand intérêt par le sujet qu'elle représente, qui est le siége de Rome par le connétable de Bourbon, en armure noire, et dont le héraut d'armes porte la bannière fleurdelisée. Au fond est représenté le mausolée d'Adrien ou château Saint-Ange.

PLAT (majolica). — Collection de M. le marquis de Saint-Seine, à Paris.

Le parti que nous avons pris de ranger par ancienneté de fabrique plutôt que par genre, ou par ordre chronologique, nous oblige à placer ce plat en majolica à la fabrique d'Urbino. Xanto a exécuté un grand nombre de pièces peintes, ou plutôt rehaussées par ce procédé. Nous n'avons donné que ce spécimen de lui en ce genre, mais le plus magnifique, et c'est ici le cas de dire : *Ab uno disce omnes*. Et en effet on peut, par ce seul spécimen, apprendre à reconnaître tous les ouvrages de ce célèbre peintre sur faïence, dans sa manière la plus connue.

BIBERON. — Collection de M. Dutuit, à Rouen.

Cette charmante pièce, de la main d'Orazio Fontana, provient de la vente Pourtalès. Il est extraordinaire que l'artiste qui a peut-être le plus travaillé soit celui qui a le moins signé ses ouvrages. On trouve bien quelquefois, comme sur le grand vase qui suit, la mention « IN BOTTEGA DI ORAZIO FONTANA IN URBINO », mais ces ouvrages sont en général inférieurs à ce que l'on connaît de lui, et l'on a lieu de penser qu'il signe alors plutôt comme fabricant que comme artiste. Quoi qu'il en soit, il faut admettre avec Passeri, qu'il est l'auteur des belles faïences louées de son temps par Vasari, laissant un instant les maîtres en peinture et en sculpture, pour mentionner les belles peintures sur *porcelaine* d'Orazio Fontana. Au surplus, ce vase est de la main de l'artiste qui a peint les deux rangs de vases à deux anses de la pharmacie de Loretto, que la reine Christine de Suède aurait offert de remplacer par des vases d'orfévrerie.

VASE. — Collection de M. Parker, à Londres.

Outre que cette pièce, par son importance, méritait de figurer dans notre recueil, l'inscription qui se trouve placée sur le piédouche à base triangulaire lui donne un grand intérêt. S'il n'a pas été peint par Orazio Fontana lui-même, il a dû l'être sous ses yeux. Cependant nous penchons à reconnaître dans l'exécution, quoique cachée, la main de cet artiste habile, qui était parvenu à jouer avec les difficultés de ce genre de peinture. Un vase pareil, son pendant sans doute, avec la même inscription, se trouve dans la collection de M. le baron Seillières.

COUPE D'ACCOUCHÉE. — Collection du prince Czartorisky.

L'usage de cette sorte de petits meubles est parfaitement défini par les sujets relatifs à la naissance de l'homme, qu'en général ils représentent, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur du vase ou du couvercle. Passeri les nomme *puerpera*, et dit que le vase servait de tasse à bouillon, et le couvercle retourné de plateau pour mettre des œufs, le tout pour l'accouchée après sa délivrance. — Fabrique d'Urbino, vers 1560.

AIGUIÈRE. — Collection de M. le baron Gustave de Rothschild.

Rarement la forme des aiguières est si pure. Nous ne saurions fixer son attribution ; mais quoi qu'il en soit, c'est une des plus charmantes pièces de faïences italiennes qu'on puisse rencontrer.

VASE (ovoïde). — Collection du musée national de Stockholm.

Par son importance et la beauté de ses peintures, cette pièce se place à côté des vasques dont nous parlerons plus bas.

COUPE D'ACCOUCHÉE. — Appartenant à M. Moser.

Cette pièce diffère par la forme, qui est ovale, avec celles qu'on rencontre communément, surtout quant à la tasse. Elle est comme les autres décorée à son intérieur de sujets en rapport avec sa destination. Nous attribuons les cinq pièces ci-dessus à Orazio Fontana.

PLAT. — Collection de M. le marquis d'Azeglio.

Nous avons donné ce plat, malgré son peu d'importance, à cause du monogramme qui se trouve au revers, et qui, décomposé, donne la signature entière d'Orazio Fontana. D'ailleurs la manière du feuillé dans le paysage, la touche fine et le coloris un peu lavé des chairs, accusent la main de cet artiste d'Urbino. Dans le premier sigle, on trouve le nom de la fabrique d'Urbino.

PLAT (groteschi). — Collection de M. Dutuit, à Rouen.

Cette pièce, sans marque, est de la meilleure époque de la fabrique d'Urbino. Le sujet du milieu n'accuse pas cependant la main d'Orazio Fontana ; aussi nous croyons ce plat un peu antérieur à l'époque où cet artiste dirigea la fabrique. Ceci donnerait à penser qu'il y avait des artistes spéciaux pour peindre les grotesques ou autres ornements dans les fabriques où ils ont été usités.

AIGUIÈRE (groteschi). — Collection de M. le baron Alphonse de Rothschild.

Cette jolie pièce a dû être accompagnée d'un bassin dans le genre du plat (*groteschi*) appartenant à M. Dutuit. Une pareille, avec un sujet différent, est au musée du *Bargello*, à Florence, attribuée à Orazio Fontana.

Fabrique d'Urbino, vers 1550.

(1) Cette couverte s'appelle *berettino*, pour la distinguer de la blanche, qui s'appelle *marzacotto*.

(2) Voyez le recueil de marques ou signatures.

VASQUE (groteschi). — Musée de Stockholm.

Cette vasque à piédouche triangulaire est ronde ; elle est ornée à l'intérieur d'un beau sujet, mais c'est surtout par les grotesques qu'elle se distingue. Plusieurs de ces magnifiques pièces d'Urbino, dont les sujets sont peints par Orazio Fontana, existent de différentes formes, dans les principales collections. Au *Bargello* de Florence, on en compte plusieurs. M. Barker (de Londres) en possède une fort belle. Enfin M. Alphonse de Rothschild fit l'acquisition de la plus belle, il y a deux ans, pendant l'exposition universelle : elle venait de Russie. Au musée des Thermes, il en existe une trilobée, également de la plus grande beauté : nous en fûmes un instant possesseur en 1835, nous la cédâmes alors à MM. Soulages et de Bruges pour 300 francs. Celle de M. le baron Alphonse de Rothschild a été payée 25 000 francs; mais le prix ne fait assurément rien à l'affaire. Nous allions omettre la plus importante de toutes, et également d'une grande magnificence, celle de feu le baron James de Rothschild.

PLAT (groteschi). — Collection de M. de Basilewski.

Ce plat, dont on compte cinq ou six épreuves sorties du même moule et de la même fabrique, est le plus parfait, et comme conservation, et comme peintures. Il peut être placé à côté de la vasque de provenance russe, dont nous venons de parler. Nous n'avons qu'un regret à exprimer ici, c'est que ces merveilles de la fabrique d'Urbino appartiennent à une époque où l'art commençait à dégénérer, c'est-à-dire où la manière remplace la sévérité du style, et où il perd la pureté qui a succédé, dans la seconde période, à la simplicité de l'archaïsme des ouvrages de 1400 à 1500. Aussi certains puristes, sans doute trop exagérés, prétendent-ils les exclure du domaine de l'art.

FLAMBEAU (candélabre). — Collection de M. le marquis d'Azeglio, à Londres.

La paire de ces candélabres existe et est passée dans la collection de M. de Basilewski. Ces deux pièces monumentales appartiennent à l'époque où Orazio Fontana dirigeait encore la fabrique d'Urbino.

Hauteur, 90 centimètres.

VASE. — Musée du Bargello, à Florence.

La paire existe; mais l'un des deux a des sujets représentés dans les cartouches au lieu de grotesques.

Nous n'avons pu exécuter cette pièce, ainsi que quelques autres, que sur des dessins qui nous ont été fournis, mais que nous n'avons pu prendre nous-même sur les originaux ; elles doivent naturellement s'en ressentir plus ou moins, et particulièrement celle-ci.

Fabrique d'Orazio Fontana.

SALIÈRE (groteschi). — Musée de Stockholm.

Cette forme de salière (*navicella*) est rare. Celle-ci appartient à la fabrique d'Urbino, encore sous la direction d'Orazio Fontana.

GOURDE DE CHASSE (groteschi). — Collection de M. de Basilewski.

Le genre de cette pièce, ornée entièrement de grotesques capricieux, que la fin du XVIe siècle a plutôt ressuscités qu'inventés, n'appartenant qu'à l'art décoratif, trouve grâce devant les détracteurs de l'art de cette époque.

FLAMBEAU (groteschi). — Appartenant à M. Bonnet, architecte.

SALIÈRE (groteschi), appartenant à M. Cherubini.

Ces deux pièces sont de la fabrique d'Urbino, et du troisième tiers du XVIe siècle.

AIGUIÈRE (groteschi). — Collection de M. le baron Gustave de Rothschild.

Cette pièce, très-fantastique de forme, appartient à la dernière période de la fabrique d'Urbino; elle est d'Alphonse Patanazzi, dont l'exécution est facile à reconnaître. Cet artiste succéda à Orazio Fontana, et se servit même des moules de ce dernier potier. Dans la collection du marquis d'Azeglio, il y avait un grand plat à compartiments, appartenant maintenant à M. Paul Fould, dont les reliefs étaient les mêmes que celui de M. de Basilewski, peint par Orazio Fontana. Il était signé Alphonso Patanazzi.

FOND DE PLAT. — Musée du Louvre, collection Sauvageot.

PARTIE D'ÉCRITOIRE. — Ancienne collection d'Azeglio, appartenant à M. Delange.

Nous avons donné ces deux pièces réunies, pour qu'on puisse embrasser d'un seul coup d'œil la marche dégénérescente de l'art dans la fabrique d'Urbino, à partir du deuxième tiers du XVIe siècle jusqu'à sa fin, et il est plus que probable que les autres fabriques contemporaines suivirent la même pente vers la décadence. Ce charmant fond de plat signé d'un monogramme pouvant être celui de Nicolo, semble être d'un peintre qui aurait travaillé à Castel-Durante. Au *Bargello* de Florence existe, avec le même monogramme, un splendide plat représentant le martyre de sainte Claire d'après la gravure de Marc Antoine.

La partie d'écritoire est le milieu du soubassement d'un monument que surmonte le Parnasse en ronde bosse. C'est sur le livre ouvert que tient un des quatre grands poëtes représentés aux angles, que se trouve l'inscription qu'on lit au bas de la planche. Cette pièce appartient actuellement à M. Denis Sanlaville, à Lyon.

Dans cet essai de classification, nous n'avons voulu ni établir un ordre rigoureux, ni donner des attributions positives, soit de fabriques, soit d'auteurs, car, nous le répétons, les marques ne peuvent être qu'un guide incertain lorsqu'elles ne sont pas corroborées, soit par un document authentique, soit par la comparaison avec des pièces sur lesquelles il n'existe aucun doute. Mais encore faut-il un œil exercé pour contrôler ces données fournies par les pièces elles-mêmes, car la main du faussaire est venue, dans cette branche de curiosité, comme dans les autres, jeter de la confusion. Enfin si, en suivant la route que nous avons tracée, on n'arrive pas à une connaissance certaine de la vérité, on ne sera pas au moins sujet à tomber dans de graves erreurs, et nous aurons, sinon atteint, du moins approché du but que nous nous sommes proposé.

L'Éditeur : HENRI DELANGE.

MARQUES ET MONOGRAMMES

QUI SE TROUVENT SUR DES PIÈCES QUI NE SONT POINT DESSINÉES DANS L'OUVRAGE

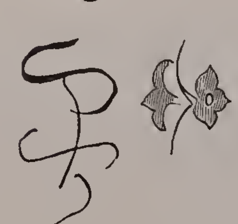
Nous n'aurions pas cru notre ouvrage complet si, aux marques ou autres documents qui se trouvent sur les pièces que nous avons illustrées, nous n'ajoutions ce qui nous a paru le plus intéressant parmi les sigles, monogrammes, marques et autres indices que nous avons rencontrés sur d'autres pièces qui nous ont passé sous les yeux, ou bien qui nous ont été communiquées. Mais nous devons le dire, un pareil travail laissera toujours à désirer, surtout lorsqu'il s'agit d'époques reculées dans lesquelles l'archéologie ne pénètre qu'avec toute la précaution que réclame l'intérêt de la vérité.

Nous allons essayer de placer par ordre chronologique de fabriques les quelques marques ou monogrammes qui suivent, mais toujours en demeurant dans le parti que nous avons pris d'en finir avec une fabrique, avant de recommencer avec une autre.



Grand monogramme tracé en jaune *majolica*, sous le revers d'un plat italien dans le style moresque (musée du Louvre, n° G, 29), et les deux plus petits en bleu sur le plat lui-même, de chaque côté d'un écu d'*armoiries* qui en occupe le fond.

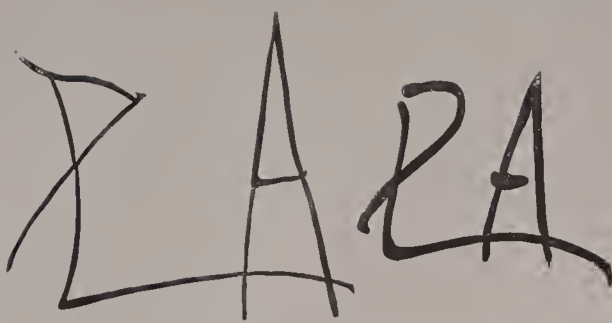
CHAFFAGIOLO.



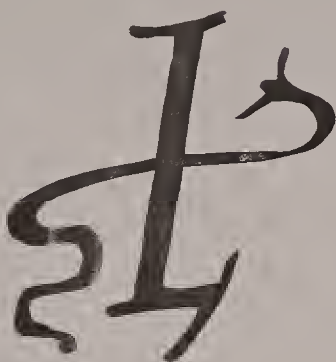
En bleu, sous le revers d'un plat de la collection Basilewski. Est la seule qu'on retrouve parfois accompagnée du mot *Cafagiolo* ou *Gafagiolo*, et nous semble appartenir exclusivement à cette fabrique. Les fleurons qui accompagnent le fac-simile se rencontrent souvent exécutés en bleu sous le revers des pièces de Chaffagiolo, qu'ils caractérisent. Ils appartiennent au genre *porcellana*.



Variante du premier, se rencontrant fréquemment tracé en bleu et même en jaune *majolica*, sous des pièces qui appartiennent à presque toutes les époques du XVI[e] siècle.



Eu bleu, sous deux plateaux du musée du Louvre (nos G-150 et G-151), fabriqués au milieu du XVIe siècle.



En bleu, sous un plat appartenant à Mme Salomon de Rotbschild, et accompagné de grandes imbrications.



En bleu, sous un plat du cabinet de M. le comte de Nieuwerkerke, de style quelque peu archaïque, accompagné de festons peints eu bleu.



En bleu et de très-grandes proportions, sous un plat appartenant à S. A. I. le prince Napoléon, représentant le *Jugement de Pâris*, de style quelque peu archaïque.

Il est accompagné de fleurs bleues.



En bleu, sous un plat à ombilic du cabinet de M. le comte de Nieuwerkerke, accompagné de filets bleus concentriques.

Il est décoré de deux bustes dans des médaillons accompagnés de génies et de feuillages, modelés en bleu sur fond chamois, de style archaïque.



En bleu, sous un plat du musée du Louvre (n° G-144) représentant un buste de femme, d'une exécution très-lourde. Il est entouré de volutes bleues.

Souvent une M barrée en majuscule italique se trouve sous des pièces de style archaïque qui semblent appartenir à la fabrique de Chaffagiolo.



En bleu, sous un plat du musée Louvre (n° G-143) représentant les *Machabées*. Il est entouré de rayons tracés en bleu et en jaune foncé.



En bleu, sous un plat du musée do South-Kensington (n° 2780).

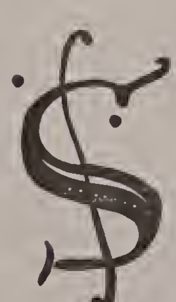
FAENZA.



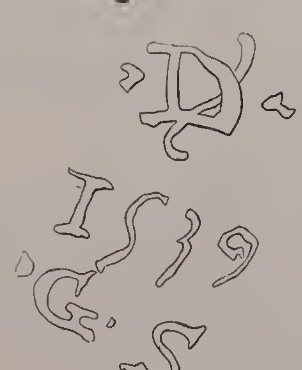
En bleu, sous un plat de la collection de M. le marquis d'Azeglio, représentant un petit portrait de femme dessiné et modelé en bleu, de stylo archaïque. Il est entouré d'une zone de traits imitant grossièrement des plumes de paon.



En bleu, derrière une plaque représentant un sujet religieux de style archaïque et d'une très-grande finesse d'exécution.

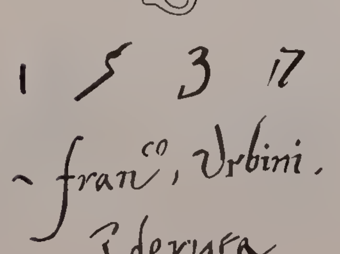


En bleu, sous une assiette du musée du Louvre (n° G-573) représentant un buste de femme, de style encore archaïque.

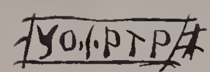


En bleu, sous un plat du musée de South-Kensington (n° 2652).

DERUTA.

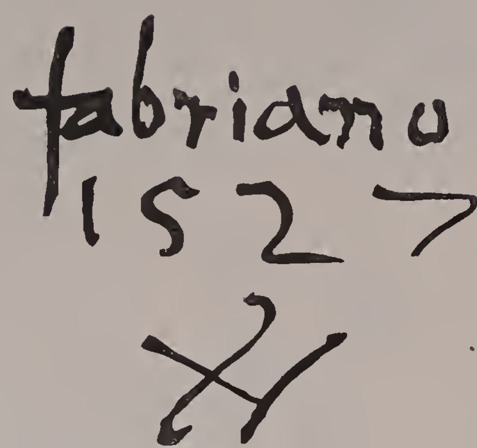


En bleu, sous un plat à ombilic, représentant *Apollon et l'Amour*, par un artiste de l'école de Xanto ; appartenant à Mme la comtesse de Cambis-Alais, n° 456 du Catalogue de l'histoire du travail (section italienne), Exposition universelle de 1867.



Derrière un plat forme de saladier festouné, avec des parties enfoncées et en relief; le décor est alterné sur foud de diverses couleurs, bleu orangé et jaune clair, et que nous croyons de Castel-Durante.

FABRIANO.



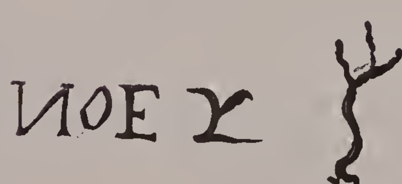
En bleu, derrière un plat représentant le *Christ sur son trône*, dans un style encore archaïque, exécuté dans le genre de Faenza, appartenant à M. Spitzer, n° 389 du Catalogue de l'histoire du travail (section italienne), Exposition universelle de 1867. Maintenant à M. Castellani, à Naples.



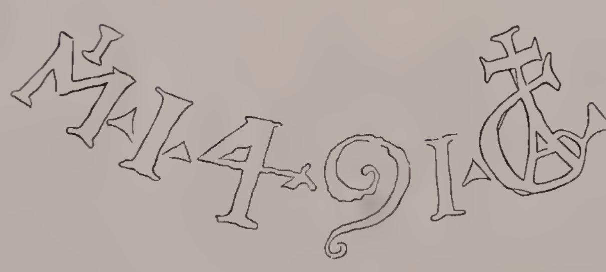
Eu bleu, sous un plat du musée de South-Kensington (n° 2963).

L'inscription doit être lue : « *In la botega de m° Ieronimo da Forli.* » Le tout est entouré de branchages du geure *porcellana*.

GUBBIO.

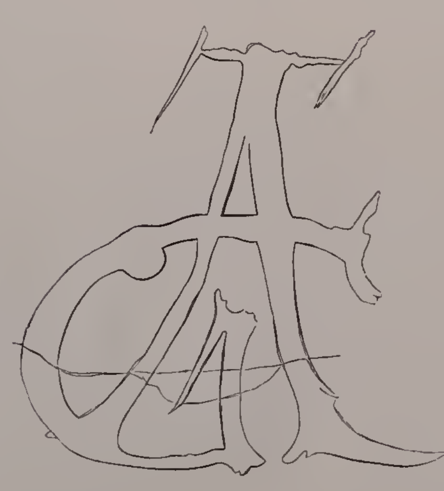


En bleu, derrière une coupe du musée du Louvre (n° G-96) représentant *Dieu apparaissant à Noé*. La marque convient peut-être mieux au sujet qu'à la fabrique.



En blanc, sur le bord bleu d'un plateau du musée de South-Kensington (collection Soulages, n° 120), représentaut le monogramme du Christ. Ce monogramme peut se lire : « Maestri, 1491, Georgii Andreoli. »

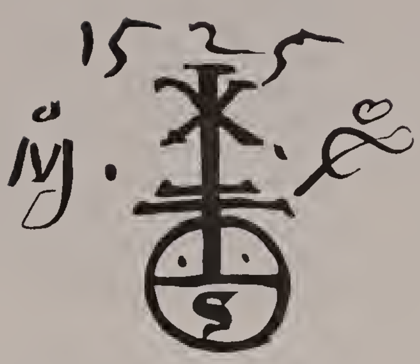
Nous plaçons ici ce monogramme sous toutes réserves. Il est le plus ancien que nous ayons rencontré; mais, n'ayant pas eu la pièce où il se trouve sous les yeux, nous l'avons donné comme il nous a été communiqué.



En bleu, sur une plaque du musée de South-Kensington (collection Soulages, n° 119), représentant ...... Ce mouogramme, rapproché du précédent, semble devoir se rapporter à M° Giorgio. Nous faisons pour ce monogramme la même réserve que pour le précédent.



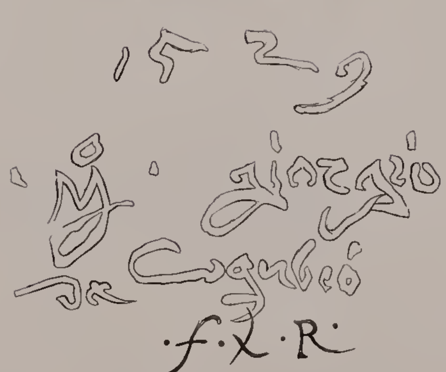
En rouge rubis, sous un plat de l'ancienne collection Passolini de Faenza, représentant des grotesques rehaussés d'irisations assez pâles. Il est accompagné de la date 1519. Ce monogramme, un peu différent dans la forme de l'M, et presque semblable dans celle du C, avec la même date, se trouve sous un plat du cabinet de Mme la baronne Salomon de Rothschild.



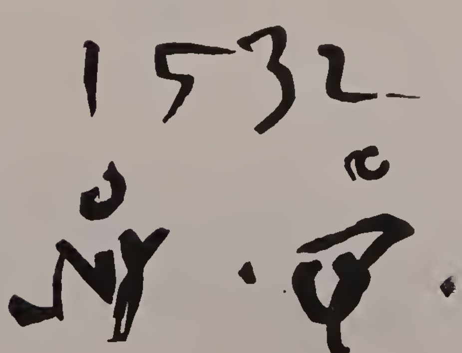
En jaune ou rubis de *majolica* sous plusieurs assiettes du British Museum. Il est présumable que le monogramme bien connu de M° Giorgio est ici accompagné de celui de son frère, Salembeui Andreoli, qui est aussi tracé en bleu à l'intérieur d'autres assiettes du même service, tandis que les initiales se trouvent au revers, toujours en couleur à reflets métalliques. Le dessin du sujet est très-énergique.



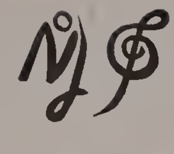
En rouge rubis de *majolica*, sous une coupe du musée du Louvre (n° G-476) décorée d'armoiries. Attribué à Salembeni Andreoli. Il se rencontre quelquefois aussi comme le précédent, accompagné du monogramme bien avéré de M° G°.



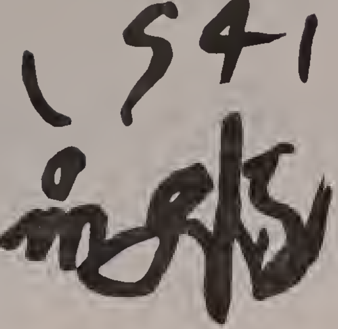
Voici la marque la plus intéressante de la fabrique de Gubbio, sous un plat appartenant à M. Addington. Elle porte la signature complète de M° Giorgio, en couleur de *majolica* et le monogramme en bleu de *Francesco Xanto da Rovigo*. L'X sur la pièce originale ressemble plutôt à une L ; mais en prolongeant, comme nous l'avons fait ici, les extrémités des deux lignes, l'une par en bas, l'autre par en haut, on trouve l'X ; et si sur notre reproduction on fait l'opération contraire, c'est-à-dire si l'on supprime les deux prolongements, on retrouve L. Nous avons été propriétaire de ce plat, dont nous avons étudié la marque à loisir, et nous donnons ici le résultat de nos observations. Ceux qui voudraient voir une L au lieu d'un X, sont libres de le faire, mais le monogramme devient alors inintelligible. D'ailleurs le style de Francesco Xanto est tellement accusé dans la peinture du sujet représentant *Sémélé*, qu'avant de regarder la double marque placée par derrière, on l'attribue tout d'abord à cet artiste célèbre.



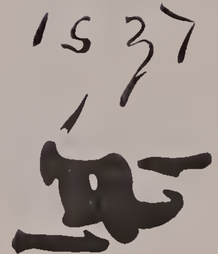
En rouge de *majolica*, sous une coupe du musée du Louvre (n° G-414) représentant *Diane et Actéon*. Le sujet semble avoir été peint par un artiste de l'école de Xanto.



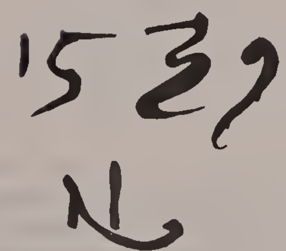
En rouge ou jaune de *majolica*. Monogramme le plus ordinaire de M° Giorgio.



En rouge rubis de *majolica*, au revers d'une assiette du musée du Louvre représentant *Abraham visité par les anges* (n° G-359). Cette signature doit être rapprochée de deux autres un peu différentes, qui se trouvent, la première sans date, sous un plat du musée du Louvre (n° G-475), la deuxième, avec la même date de 1541, sous un plat appartenant à M. Basilowski, publié dans le recueil. Les deux pièces de 1541 semblent être de la même main, et la signature, que plusieurs ont lue, M. Giglio, sous le plat de M. Basilewski, semble plutôt devoir être déchiffrée : M° Giorgio. Après cette date, on ne trouve plus de pièces signées par ce maître, qui devait être parvenu à la vieillesse.



En rouge rubis, sous une coupe représentant une figure ou buste, appartenant à Mme la baronne Salomon de Rothschild. Cette marque semble être une des variantes de celle de M° Cencio, fils de M° Giorgio, et son continuateur.



En rouge de *majolica*, sous une coupe du musée du Louvre (n° G-358) représentant *Diane et Actéon*, qui sort de la même main que l'assiette n° G-359) citée plus haut. Attribué à M° Cencio.

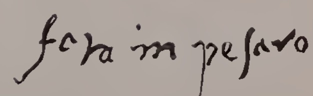


En jaune de *majolica*, sous une coupe à ombilic et à reliefs du musée du Louvre (n° G-527), décorée d'armoiries.

PESARO.

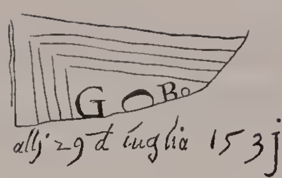


Tracé en bleu derrière une plaque représentant un *Cavalier l'épée levée*, appartenant à M. Demmain, auteur de plusieurs ouvrages sur la céramique.

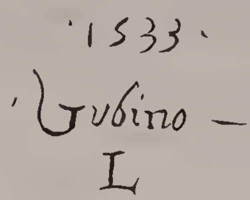


En bleu, sous un plat de l'ancienne collection Sauvageot, maintenant au musée du Louvre (n° G-232), représentant un marinier qui symbolise la planète de Mercure. Le recueil a déjà donné un spécimen de cette signature.

URBINO.



Le mot Gobo se trouve sur un plat appartenant à M. le baron Alphonse de Rothschild, représentant le *Martyre de saint Laurent*, exécuté dans le style de Raphaël par un artiste intermédiaire entre Xanto et Nicolo. — La date est tracée au revers.



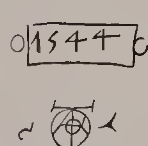
En bleu, au revers d'une assiette du musée du Louvre (n° G-315) représentant *David et Goliath*, exécuté par un artiste de l'école de Xanto.



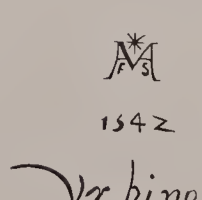
En bleu, au revers d'une coupe de l'ancien cabinet Le Carpentier, représentant une *tête d'homme* composée avec un assemblage de phallus. La date de 1636 accompagne une inscription explicative. La même marque se retrouve, sans les deux lettres, mais avec la même date, sous une pièce du musée du Louvre (n° G-318) et sous une coupe du musée de South-Kensington (n° 2646). Le style appartient à un peintre de l'école de Xanto.



Monogramme donné par Passeri comme étant celui d'Orario Fontana, trouvé sur un inventaire de la vaisselle du duc Guid'uhaldo. — Della Rovere.



En bleu, derrière une coupe du British Museum représentant la *Chasse du sanglier de Calydon*. Attribué à Orazio Fontana. Nous avons vu le monogramme compliqué qui se trouve après la date en très-grande proportion sur une pièce assez importante dont nous ne nous rappelons ni le sujet ni la provenance.



En noir, dans l'intérieur d'une coupe ébréchée de la collection d'Azeglio, représentant *Saint Jérôme*, exécuté avec une grande finesse. — Une coupe qui semble de la même main, représentant *Archimède*, faisait partie de la collection Tordelli, de Spolète, qui vient d'être dispersée. — Notons que les marques d'artiste ne se trouvent presque jamais qu'au revers des pièces.



En bleu, sous une coupe du cabinet de M. le comte de Nieuwerkerke, appartenant à la deuxième moitié du XVIe siècle, et qui peut être de Castel-Durante.



Ce dernier monogramme se trouve au revers d'un grand plat qui nous a passé sous les yeux, de la fabrique d'Urbino, représentant le sujet de *Diane et Actéon*. Il est dans le style assez uniforme des peintres de différentes fabriques aux deux tiers du XVIe siècle.

La plus ancienne date que nous ayons jusqu'à présent relevée, bien que nous ayons publié des pièces d'époque beaucoup plus reculée, se trouve sur une plaque circulaire, ayant au centre le monogramme du Christ et tout autour l'inscription suivante en caractères gothiques : « *Nicolaus de Ragnolis ad honorem Dei et sancti Michaelis, fecit fieri anno Domini* 1475. » Nous croyons aujourd'hui cette pièce plutôt de Caffagiolo que de Faenza. M. Dcselliers possède un fragment de même fabrique, daté 1487, mais ces dates ne sont accompagnées d'aucune marque ou monogramme, et, il faut bien l'avouer, les pièces archaïques n'en ont presque jamais, ou, s'il s'en trouve, elles sont inintelligibles.

Les faïences hispano ou siculo-arabes sont très-rarement marquées. Nous avons vu toutefois un plat au fond duquel était représenté un vase qui n'avait rien, quant à la forme, d'oriental ; au revers était une très-grande M majuscule qui pouvait signifier Majorque.

Voici maintenant quelques inscriptions que nous avons recueillies, ou qui nous ont été communiquées :

Au revers d'un assez grand plat représentant Vénus et l'Amour, entouré d'une bordure d'arabesques avec fond bleu à reflets rougeâtres, on lit : « 1557 *a. di* 28 *d marsio in Gúbio p. manno d mastó Prestino.* » La signature de Prestino se trouve aussi sur une plaque en bas-relief du musée du Louvre représentant une madone colorée en *majolica*.

Sur un plat du musée du Louvre représentant la ville de Florence, on voit les deux lettres F. P. accompagnant un écu d'armoiries.

Derrière un plat de la fabrique d'Urbino : « 1549 MAZO. »

Au revers d'un autre, on lit : « 1575 *Ennius Raynerius*, F. F. 1575 ». Il représente saint Jean-Baptiste.

Derrière un autre plat festonné et à compartiments, représentant un buste de saint Jean, on voit une F.

Derrière un autre représentant un sujet de l'Arioste, on lit : « 1545 *in Deruta Frate fecit* ». Ce qui démontre une fois de plus que Frate était peintre et moine peut-être.

Un plat également du musée du Louvre, et représentant un triomphe, porte sur l'attique d'un arc de triomphe l'inscription : « *Ant. Lafrerii* », qui donne le nom de l'éditeur de l'estampe d'après laquelle le sujet a été peint, et au revers la mention « *in Deruta* 1554 ».

Au revers d'un autre plat de la décadence, représentant le *Triomphe de Flore*, on lit : « *Hipollito Rombaldotti pinse* (probablement pour *dipinge*) *in Urbania* ». On sait à cet égard que ce n'est qu'un peu auparavant, dans le XVIIe siècle, que Castel-Durante prit le nom d'Urbania, du pape Urbain VIII, vers 1623.

Sur deux grands plats que nous avons vus à Rome, qui, nous croyons, appartiennent à M. Larderelle, et décorés d'un grand sujet au milieu, entouré d'une bordure de grotesques dans le style d'Urbino, on lit sur l'un : « *Fato in bottega de Diomede Durante in Roma* » ; sur l'autre : « *Gio Paolo Savino fato in Roma* MDC. »

Nous aurions pu donner une plus grande quantité de ces marques, mais, nous ne saurions trop le répéter, sans utilité pour l'étude de l'histoire des faïences italiennes, à laquelle on s'initiera toujours mieux par comparaison qu'à l'aide de recueils qui, en général, ont été faits et publiés sans critique ou connaissance de cause et dans le seul but de vendre un livre.

Quant à nous, nous le disons en terminant, c'est par notre recueil lui-même de *cent planches* que nous espérons avoir jeté un peu de lumière sur un art presque inconnu des anciens, et dont le Moyen âge et la Renaissance ont doté la postérité.

L'Éditeur : Henri DELANGE.

Paris. — Imprimerie de E. Martinet, rue Mignon, 2.

DÉSIGNATION DES PLANCHES

CONTENUES DANS L'OUVRAGE

1. **Vase d'électuaire** (persan). — Collection de madame la comtesse Dzialynska, née princesse Czartoryska, à Paris.
2. **Lampe de mosquée en faïence de Perse.** — Collection de M. Fortnum, à Londres.
3. **Plaque de revêtement** (majolica) **de Perse.** — A M. C. Davillier.
   Représentant un cavalier en léger relief sur fond bleu décoré de fleurs.

   Fragment de carrelage arabe. — A madame la comtesse Dzialynska, née princesse Czartoryska.
4. **Vase arabe** (majolica). — Musée national de Stockholm.
   Décor : très-fines arabesques en jaune métallique, au quart de la grandeur.
5. **Vase** (majolica). — Musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny.
6. **Plat** (majolica) **siculo-arabe.** — Collection de M. Joseph Fau, à Paris.
   Décor alterné de compartiments à fleurettes bleues et d'enroulements cuivreux.
7. **Plat hispano ou siculo-arabe** (majolica). — Appartenant à M. Brini, à Florence.
   Ornements arabes simulant des inscriptions.
8. **Cloche** (*campana*). — Collection de M. le marquis d'Azeglio, à Londres.
   Décorée de dessins moresques.
9. **Plat.** — Musée des antiquités de la ville de Rouen.
   Une dame et un chevalier agenouillés devant un arbre dont le tronc est entouré d'un serpent.
10. **Plaque votive.** — Musée du Louvre.
    Saint Crépin.
11. **Plat.** — Collection de monsignor Cajani, à Rome.
    Un cavalier portant en croupe une chouette.
12. **Écritoire.** — Musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny.
    Il est surmonté d'un cavalier en armure du XVe siècle.
13. **Madone.** — Collection de M. le marquis d'Azeglio, à Londres.
    En ronde bosse, avec inscription sur le siége : 1499. A DI 28 DE MARZO.
14. **Plaque.** — Appartenant à monsignor Cajani, à Rome.
    Madone en camaïeu bleu, datée 1492.
15. **Plat.** — Collection de M. Joseph Fau, à Paris.
    Au centre, buste de femme; au bas de la planche, une M majuscule barrée.
16. **Plat.** — Collection de M. de Basilewski, à Paris.
    Saint Michel terrassant le démon, occupant le fond du plat.
17. **Plat creux.** — Collection de M. de Rothschild.
    Bordure de grotesques sur fond orangé. Apollon, dans le costume du XVe siècle, change Daphné en laurier.
18. **Vase** (porcellana). — Collection de M. le marquis d'Azeglio, à Londres.
    Décor d'arabesques en camaïeu bleu ; dans des médaillons, des grotesques sur fond bleu.
19. **Fragment de carrelage** (pavimento). — Collection de M. Leroy-Ladurie, à Paris.
20. **Vase** (cornet). — Collection de M. d'Yvon, à Paris.
    Décor d'arabesques chimériques sur fond bleu ; un blason, salamandre ou dragon, sur fond d'or.
21. **Plat.** — Collection de M. le marquis d'Azeglio, à Londres.
    Bordure de grotesques chimériques sur fond bleu ; un boulanger enfournant.
22. **Vase.** — Appartenant à M. Cherubini.
    Décor : arabesques chimériques; dans un médaillon, Cléopâtre.
23. **Plat** (groteschi). — Collection d'Andrew Fountaine, esq., Narford-Hall, en Angleterre.
    Décor : arabesques chimériques sur fond bleu ; sur un cartouche, *Dominus*; sur l'autre, 1508.
24. **Plat** (candelieri). — Collection d'Andrew Fountaine, esq., Narford-Hall, en Angleterre.
    Décor : arabesques chimériques; deux génies tenant des banderoles et des cornes d'abondance.
25. **Plat** (groteschi). — Collection de M. le baron Alphonse de Rothschild, à Paris.]
    Décor : arabesques chimériques sur fond bleu ; au centre, une salamandre ou un phénix.
26. **Drageoir.** — Collection de M. Gérente.
    Décor d'entrelacs en camaïeu bleu, avec bustes d'empereurs et armes de Médicis, etc.
27. **Plat.** — Musée Correr, à Venise.
    La Vierge à la licorne.
28. **Plat.** — Musée Correr, à Venise.
    Au fond du plat, Jupiter en cygne et Léda.
29. **Plat.** — Musée Kensington, à Londres.
    Un peintre peignant un plat (*amatoria*) pour un couple amoureux assis devant lui.
30. **Plat** (groteschi). — Collection de M. de Basilewski, à Paris.
    Bordure en grotesques sur fond bleu; Diane venant visiter Endymion endormi.
31. **Hanap.** — Collection de M. le baron Alphonse de Rothschild.
    Décor : grotesques sur fond bleu ; sur un cartouche, on lit : NEC SPE NEC METV.
32. **Plat** (groteschi). — South Kensington Museum, à Londres.
    Bordure en grotesques sur fond bleu; au centre, saint George ou saint Michel d'après Donatello.
33. **Plat** (porcellana). — Collection de M. le marquis d'Azeglio.
    Décor d'arabesques en camaïeu bleu ; au centre, un buste de femme ; au bas de la planche, partie du revers du plat.
34. **Plat** (graffito). — Collection de M. le prince Ladislas Czartoryski, à Paris.
    Barque montée par des personnages dans le costume du XVe siècle, faisant de la musique.
35. **Coupe** (graffito). — Collection de M. le marquis d'Azeglio, à Londres.
    Piédouche flanqué de trois génies tenant des écussons.
36. **Vase aiguière** (majolica). — Appartenant à M. Bonnet, architecte.

    Autre vase (à deux anses).
    Décor : rinceaux bleus et orangés.
37. **Plat** (majolica). — Collection de M. Dutuit, à Rome.
    Buste de femme ; sur une banderole l'inscription : LA. VITA. E. LA. FINE. E. L. D. LO. DA. LA. SERA.
38. **Plat** (majolica). — Collection de M. Joseph Fau.
    Buste de femme avec cette devise sur une banderole : CHI. BENE. GVIDA. SVA. BARCHA. Etc.
39. **Plat** (majolica). — Collection de M. le baron Alphonse de Rothschild.
    Buste de femme au centre, vu de face ; bordure de trophées avec médaillons d'empereurs.
40. **Drageoir** (candelieri). — Collection d'Andrew Fountaine, esq., Narford-Hall, en Angleterre.
    Deux cartouches sur lesquels sont des devises latines illisibles ; l'une d'elles se terminant par *fatto in Deruta*.
41. **Plat** (majolica). — Collection de M. de Basilewski, à Paris.
    Décor : arabesques chimériques en relief; au centre, un Hercule.
42. **Plat à reliefs.** — Collection de M. Joseph Fau, à Paris.
    Décor : grotesques en camaïeu bleu ; au centre, un aigle.
43. **Plat** (groteschi). — Collection de M. de Basilewski, à Paris.
    Grand blason surmonté d'un Amour les yeux bandés.
44. **Plat** (majolica). — Collection de M. de Basilewski, à Paris.
    Décor : grotesques ; un Amour jouant du triangle.

45. **Plat** (majolica). — Collection de M. Barker, à Londres.
Alexandre et le peintre Apelles.

46. **Plat.** — Collection de M. Davillier, à Paris.
Amphion porté sur un dauphin, bâtissant au son de sa lyre les murailles de Thèbes; peint en camaïeu bleu.

47. **Plat.** — Collection de M. de Basilewski, à Paris.
Nymphes surprises au bain par un satyre.

48. **Plat.** — Collection de M. de Basilewski, à Paris.
Mutius Scævola devant Porsenna.

49. **Plat** (groteschi). — Appartenant à M. de Basilewski, à Paris.
Blason des Medicis, écartelé, avec un lion sur champ de gueules.

50. **Plat.** — Collection de M. Antiq, à Paris.
Bordure en arabesques chimériques; au centre, déesse armée d'une flèche; Amour tenant un cœur.

51. **Plat.** — Collection du prince Ladislas Czartoryski.
Decor : grotesques sur fond bleu; au centre, une femme liée à un arbre.

52. **Plat** (groteschi). — Collection de M. Joseph Fau, à Paris.
Au centre, un médaillon à figures; une de Mercure.

53. **Plat** (bianco sopra bianco). — Appartenant à M. le docteur Foresi, à Florence.
Au centre, un Amour tenant un oiseau.

54. **Plat** (bianco sopra bianco). — Collection de M. le marquis d'Azeglio, à Londres.
Enfant jouant avec un chien ou un loup.

55. **Plat.** — Collection de M. de Basilewski, à Paris.
L'empereur Charles V sous un arc de triomphe.

56. **Plat.** — Collection de M. Joseph Fau, à Paris.
Chute de Phaéton.

57. **Trépied.** — Collection de M. Bonafé, à Paris.
Décor : arabesques et médaillons d'empereurs vus de face et de profil.

58. **Plat.** — Collection de monsignor Cajani, à Rome.
La Resurrection; inscription : *Baldazara Manara*, 1535.

59. **Plat** (majolica). — Collection Tordelli, à Spolète.
Bordure à palmettes; au centre, un écusson armorié surmonté d'un taureau.

60. **Vase** (majolica). — Musée Correr, à Venise.
Décor : arabesques chimériques sur fond bleu; l'anse et le piédouche manquent.

61. **Vase** (majolica). — Collection de M. le baron Adolphe de Rothschild, en Suisse.
Décor d'arabesques chimériques sur fond bleu.

62. **Coupe Gamelii** (majolica). — Collection de M. Dutuit, à Rome.
Deux bustes de femmes au fond de chaque partie; le dehors décoré d'ornements en grotesques ou arabesques chimériques.

63. **Plat** (majolica). — Appartenant à M. de Basilewski.
Décor : arabesques chimériques sur fond d'or; au bas de la planche, une N en majolica.

64. **Plat** (majolica). — Collection de M. Dutuit, à Rouen.
Jugement de Pâris.

65. **Plat** (majolica). — Collection de M. le baron de Parpart, château de Hunegg (Suisse).
Bordure, arabesques chimériques; bain de Diane. Aux trois quarts de la grandeur.

66. **Plateau** (majolica). — Collection d'Andrew Fountaine, esq., Narford-Hall, en Angleterre.
Les Trois Grâces, d'après Raphaël.

67. **Plat** (amatoria). — Collection de M. Joseph Fau, à Paris.
Buste de femme : *Giovanna Bella*.

68. **Plat.** — Collection de S. A. I. le prince Napoléon.
La Fuite en Égypte.

69. **Plat** (à piédouche). — Collection de M. de Basilewski, à Paris.
Massacre des Innocents, d'après la gravure de Marc-Antoine.

70. **Plat** (majolica). — Collection de M. de Basilewski, à Paris.
Hercule étouffant Antée, daté 1541.

71. **Plat.** — Collection de M. de Basilewski.
Une femme tenant deux éponges; un homme versant d'un vase dans un autre.

72. **Plat.** — Collection de S. A. I. le prince Napoléon.
Hercule combattant l'hydre de Lerne.

73. **Plat.** — Collection de M. Fayet, à Paris.
Portrait de Raphaël.

74. **Plat** (quarticre). — Collection de M. Dutuit, à Rome.
Au centre, un saint Sébastien; au bas de la planche, une ambrogette ou brique de pavage.

75. **Vase.** — Appartenant à monsignor Cajani, à Rome.
Inscription : *Maestro Simono, in Castel-Durante*.

76. **Plat.** — Musée du Louvre.
Signé Forli : Massacre des Innocents.

77. **Plat.** — Collection de M. d'Yvon, à Paris.
Didon et Ascagne, d'après Marc-Antoine; sur une contre-marche, F. R.

78. **Plat** (storiati). — Collection de M. de Basilewski, à Paris.
Le Cheval de Troie.

79. **Plat** (à piédouche). — Collection de M. de Basilewski, à Paris.
Diane découvrant la grossesse de Calisto; celle-ci changée en loup.

80. **Plat.** — Collection d'Andrew Fountaine, esq., Narford-Hall, en Angleterre.
Bataille; au revers, cette inscription : *Rovina di Troia*, 1546, etc. Aux deux tiers de la grandeur.

81. **Plat.** — Collection d'Andrew Fountaine, esq., Narford-Hall, en Angleterre.
Siége de Rome par le connétable de Bourbon; au fond, le château Saint-Ange. Aux deux tiers de la grandeur.

82. **Plat** (majolica). — Collection de M. le comte de Saint-Seine, à Paris.
Peste de Florence. X. 1538.

83. **Biberon.** — Collection de M. Dutuit, à Rouen.
Sur la panse, un sujet mythologique.

84. **Vase.** — Collection de M. Barker, à Londres.
Neptune et Amphitrite.

85. **Coupe d'accouchée** (gamelii). — Collection du prince Ladislas Czartoryski.
Sur le couvercle, des Amours voltigeant dans des nuages.

86. **Aiguière.** — Collection de M. le baron Alphonse de Rothschild, à Paris.
Sur la panse, le Jugement de Pâris.

87. **Vase** (ovoïde). — Musée national de Stockholm.
Divinités de la mer.

88. **Coupe d'accouchée.** — Appartenant à M. Moser.
Sur le couvercle, deux femmes lavant un enfant.

89. **Plat.** — Collection de M. le marquis d'Azeglio, à Londres.
Saint François, les stigmates. Au bas de la planche, deux monogrammes.

90. **Plat** (groteschi). — Collection de M. Dutuit, à Rouen.
Décor : grotesques d'Urbino; sur l'ombilic, une femme et un Amour.

91. **Aiguière** (groteschi). — Collection de M. le baron Alphonse de Rothschild, à Paris.
Décor : grotesques d'Urbino; sur la panse, Adam et Ève après le péché originel.

92. **Vasque** (groteschi). — Musée de Stockholm.
A trois pieds formés par des mufles et griffes de lion. Aux deux tiers de la grandeur.

93. **Plat** (groteschi). — Collection de M. de Basilewski, à Paris.
Décor : grotesques d'Urbino; sur l'ombilic, Minerve et les Muses. Aux deux tiers de la grandeur.

94. **Flambeau candélabre.** — Provenant de la collection du marquis d'Azeglio, appartenant à M. de Basilewski, à Paris.
A la moitié de la grandeur.

95. **Vase** (groteschi). — Musée del Bargello, à Florence.

96. **Salière** (groteschi). — Musée national de Stockholm.
Navicella ou forme de navire. A la proue et à la poupe, des génies.

97. **Gourde de chasse** (groteschi). — Collection de M. de Basilewski.
Décor : grotesques; sur le milieu, un médaillon avec buste en camaïeu blanc sur fond noir.

98. **Flambeau** (groteschi). — A M. Bonnet.
Salière (groteschi). — Appartenant à M. Cherubini.

99. **Aiguière.** — Collection de M. le baron Gustave de Rothschild, à Paris.
Grotesques d'Urbino. La panse ornée de génies se jouant dans des rinceaux de feuillages, l'embouchure formée par une tête de dauphin renversée.

100. **Fond de plat.** — Musée du Louvre, collection Sauvageot.
Le Parnasse, d'après Raphaël.

Partie d'écritoire. — Ancienne collection du marquis d'Azeglio, appartenant à M. H. Delange.
Décor : grotesques; aux quatre angles, les quatre plus grands poëtes.

Nota. — Pour faciliter l'arrangement des planches, nous avons transcrit littéralement les titres qui se trouvent placés au bas de chacune d'elles.

LISTE DES SOUSCRIPTEURS

S. M. L'EMPEREUR.
S. M. L'IMPÉRATRICE.
Le saint Père le Pape (Rome).
S. M. l'Empereur de toutes les Russies.
S. M. le Roi de Prusse.
S. M. le Roi de Suède.
S. M. le Roi de Belgique.
S. M. le Roi d'Italie.
S. A. I. la grande-duchesse Marie de Russie.
S. A. R. le prince Hohenzollern-Sigmaringen de Prusse.
Mgr le comte de Chambord.
Le prince Ladislas Czartoryski.
La comtesse Dzialynska, née princesse Czartoryska.
Mgr le duc d'Aumale.

Bibliothèque impériale du Louvre.
Bibliothèque impériale du château de Compiègne.
Bibliothèque impériale de Fontainebleau.
Ministère de la maison de l'Empereur et des Beaux-Arts.
Ministère d'État pour les Bibliothèques et les Musées principaux de France.
Bibliothèque de la ville de Rouen.
Musée des antiquités de la ville de Nevers.
Musée industriel de la ville de Lyon.
Musée industriel et École nationale de dessin de Moscou.
Musée Britannique.
Musée des sciences et arts de Kensington (Londres).
Musée national de Stockholm.
National Gallery (of Ireland).

Le comte de Nieuwerkerke, surintendant des Beaux-Arts.
Sauzay, conservateur adjoint au Louvre.
Darcel, attaché à la conservation des musées impériaux.
Hartmann.
Madame Charcot.
Jules Labarte.
Monsignor Cajani (Rome).
Madame Lecowd (Rome).
Eugène Dutuit (Rouen).
Louis Dutuit (Rome).
Du Sommerard, conservateur du musée des Thermes.
Gabriac (Rome).
Moser (Florence).
Le docteur Forezi (Florence).
Freppa (Florence).
Andrew Fountaine (Angleterre).
Émile Galichon, directeur du journal *la Gazette des Beaux-Arts*.
Le marquis Girolamo d'Adda (Milan).
Fratelli Bocca, libraires (Turin).
Le Go, secrétaire de l'Académie de France (Rome).
William Martin.
Mazzoli (Toulouse).
Gresse.
Gihaut, ancien libraire.
Joseph Fau.
Chouveroux, architecte de Cluny.
Borrani, libraire. Plusieurs exemplaires.
Le docteur Marjolin.

Dardel, surintendant des Beaux-Arts (Stockholm).
John Webb, antiquaire (Londres).
Barthès et Lowel (Londres). Plusieurs exemplaires.
Virenque, libraire (Montpellier).
Chabert (Montpellier).
Colin Minton Campbell (Angleterre).
Michael Daintry Hollins (Angleterre).
Charles Pillet.
De Brument, libraire (Rouen). Plusieurs exemplaires.
L'abbé Colas, chanoine de la métropole de Rouen.
Saint-Jaure, libraire.
Jung et Treuttel, libraires. Plusieurs exemplaires.
Lorenz, libraire. Plusieurs exemplaires.
Bourouet.
De Montbrisson.
Louis Carrand.
Mucquardt, libraire (Bruxelles). Plusieurs exemplaires.
Manufacture Ginori (Doccia, Italie).
Porquet, libraire. Plusieurs exemplaires.
Madame Joly de Bamanville.
Rutter.
Munster, libraire (Venise). Plusieurs exemplaires.
Rapilly, libraire, marchand d'estampes. Plusieurs exemplaires.
Fritz, libraire (Stockholm).
Le baron James de Rothschild.
Le baron Adolphe de Rothschild.
Le baron Alphonse de Rothschild.
Le baron Gustave de Rothschild.

La baronne Salomon de Rothschild.
Le baron Lionel de Rothschild (Angleterre).
Le baron Antony de Rothschild (Angleterre).
Riocreux, conservateur du musée céramique de Sèvres.
Fontaine, libraire. Plusieurs exemplaires.
Le marquis d'Azeglio (Londres).
Mademoiselle Philips.
Bossé.
René Boch, céramiste (Metthach, Prusse).
Le baron de Parpart (Suisse).
Le professeur Werth, à Bonn (Prusse).
Charles Albert (Bruxelles).
Charles Antiq.
John Saulnier (Bordeaux).
Castellani (Naples).
Fayet.
Rainval, libraire. Plusieurs exemplaires.
Cagnon, libraire. Plusieurs exemplaires.
Maison Morel. Plusieurs exemplaires.
Destailleurs, architecte.
Clément, marchand d'estampes de la Bibliothèque impériale.
Gaillardi (Florence).
Le comte Desfossés.
Robinson, attaché à la conservation du musée Kensington.
Jarvet (Florence).
Holloway, marchand d'estampes (Londres).
Émile Gavet.
Joseph Baer, libraire.
Kaulbucher (Francfort).
Burty, rédacteur au journal *la Gazette des Beaux-Arts.*
George Mulvany, director of *National Gallery of Ireland.*
Paul Dalloz, directeur du journal *le Moniteur.*
Bonnet, architecte.
Lesoufaché, architecte.
Febvre, expert.
Brockhaus, libraire (Leipzig).
Devers, peintre céramiste.
Spitzer, antiquaire.
L'Union centrale des arts et de l'industrie, à Paris.
E. Méry (Rouen).
Danlos, marchand d'estampes. Plusieurs exemplaires.
Spitower, libraire (Rome).

Paris. — Imprimerie de E. Martinet, rue Mignon, 2.

TOPOGRAPHIE

DES LIEUX OÙ ONT EXISTÉ LES PRINCIPALES FABRIQUES
DE
FAÏENCES ITALIENNES



A Ferrare — B Bologne — C Ravenne — D Faenza — E Forli — F Rimini
G Caffagiolo — H Pesaro — I Fano — J Sinigaglia — K Florence
L Castel-Durante — M Urbino — N Ancône — O Arezzo
P Gubbio — Q Lorette — R Sienne — S Citta-di-Castello
T la Fratta — U Fabriano — V Pérouse — X Deruta
a le Pô — *b* l'Arno — *c* le Tibre
d lac de Pérouse



VASE D'ÉLECTUAIRE (PERSAN) COLLECTION DE MME LA COMTESSE IZA DZIALYNSKA
NÉE PRINCESSE CZARTORYSKA

Chromo Lemercier et Cie Paris



LAMPE DE MOSQUÉE EN FAYENCE DE PERSE
(COLLECTION DE Mr FORTNUM À LONDRES).



(1)



(2)

(1) BRIQUE DE REVETEMENT (Majolica [illegible] M. C. DAVILL[illegible]
(2) FRAGMENT DE CARRELAGE AR[illegible] A Mme LA COMTESSE [illegible]SKA NEE IZA [illegible]

imp Lemercier et Cie Paris



VASE AR[illegible] (Majolica) MU[illegible]



VASE (MAJOLICA) MUSÉE DES THERMES ET DE L'HÔTEL DE [illegible]



[illegible] ARABE [illegible]



PLAT HISPANO OU SICULO ARABE (Majolica) APPARTENANT A Mr BRINI A FLORENCE



mariana · bella · sopra ·
laltre · belle

CAMPANA _ COLLECTION DE Mr LE Mis D'AZEGLIO A LONDRES

Imp. Lemercier et Cie Paris



PLAT. MUSÉE D'ANTIQUITÉS DE LA VILLE DE ROUEN

Imp. Lemercier & Cie Paris


S CRES





ÉCRITOIRE PROVENANT DE LA COLLECTION DE M^r LE MARQUIS D'AZEGLIO

Imp. Lemercier & Cie Paris



1499 · Adi
28 demar
20 [illegible]

MADONE [illegible] Mlle MARQUIS DA [illegible]



PLAQUE APPARTENANT A MONSEIGNEUR [illegible]

Imp. Lemercier & C[ie] Paris



PLAT — COLLECTION DE M[illegible] A PARIS



PLAT _ COLLECTION DE Mr BASILEWSKI À PARIS


SPQR



LONDRES





FRAGMENTS DE CARRELAGE DE PAVEMENT [illegible]

imp. en [illegible]



VASI [illegible] Grotesche [illegible]



PLAT PROVENANT DE LA COLLECTION DU Mis D'AZEGLIO

Imp. [illegible] & Cie Paris



ASE APPARTENANT A M. [illegible]


1508
I·R



1520

PLAT (Candelieri) COLLECTION D'ANDREW FOUNTAINE ESQ NARFORD HALL EN ANGLETERRE

Imp. Lemercier et Cie Paris



PLAT. (Grotesche) COLLECTION DE M^{r} LE Bon ALPHONSE DE ROTHSCHILD

Imp. Lemercier & Cie Paris



P
GLO
VI
SEM
PE
O
NE
SEM
PE
GLO
VI
CAFAGIOLI





PLAT MUSÉE CORRER A VENISE



PLAT__ MUSEE KENSINGTON A LONDRES



PLAT (Grotesche) COLLECTION DE M^r DE BASILEWSKI A PARIS

Imp. [illegible]



HANAP. COLLECTION DE M. LE BARON ALPHONSE DE ROTHSCHILD.



FLAT (Grotesche) SOUTH KENSINGTON MUSEUM A LONDRES

Imp. Lemercier et Cie Paris



PLAT (PORCELLANA) COLLECTION DE Mr LE MARQUIS D'AZEGLIO

Imp Lemercier & Cie Paris





[illegible] GRAPHIC COLLECTION [illegible]





PLAT (Majolica). COLLECTION DE Mr DUTUIT À ROME

Imp Lemercier et Cie Paris



PLATE (MAJOLICA) COLLECTION OF M. JOSEPH FAU



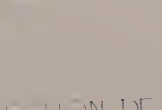
PLAT (Ma[illegible] [illegible]ON DE M[illegible] [illegible]



DRA[illegible]IR (Candelieri) [illegible]







PLAT À RELIEF COLLECTION DE M. [illegible]

Imp. Lemercier et Cie Paris

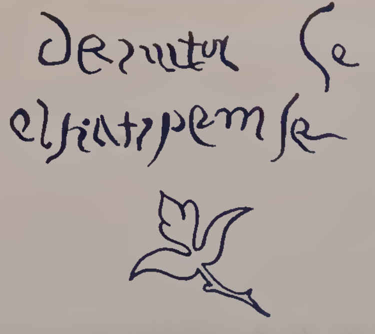


PLAT (Grotesche) COLLECTION DE Mr DE BASILEWSKI A PARIS

Imp. Lemercier & Cie Paris







BASSIN D'A CUIVRE [illegible]



RAVENA


1503 adj 17
de nouenbre



[illegible] A PARIS





[illegible] MONSIEUR ANTIQ À [illegible]

[illegible] & Cie Paris





PLAT [illegible] DE Mʀ JOSEPH [illegible]

Lemercier & Cie Paris






SPLS
MEA
IN
DEO
EST
DOMI
NE
MEM
ENTO
MEI


·1 5 21·





[illegible] COLLECTION DE M. [illegible]



PLAT — COLLECTION DE M. [illegible] A ROME



PLAT (MAJOLICA) COLLECTION TORDELLI A SPOLETTO

Imp. Lemercier & Cie Paris



VASE (Majolica) _ MUSÉE CORRER A VENISE

Imp. Lemercier & Cie Paris



VASE (MAJOLICA). COLLECTION DE M^r LE Bon ADOLPHE DE ROTSCHILD EN SUISSE

Imp. Lemercier & Cie Paris







PLAT (Majq.) COLLECTION DE Mr DE BASILEWSKI A PARIS


giorgio 1520
B·D·S·R in gubio





[illegible] MAJOLICA [illegible] COLLECTION [illegible]



PLAT (Amatoria) COLLECTION DE Mr JOSEPH TAP...



1526

jn Castel Durante

PLAT_COLLECTION DE S.A.I. LE PRINCE NAPOLEON




1541





In botega de M° Guido
durantino in urbino

1 5 3 5

PLAT. COLLECTION DE S. A. I. LE PRINCE NAPOLÉON



PLAT. COLLECTION DE Mr FAYET A PARIS

Imp. Lemercier & Cie Paris





PLAT (Quartier) COLLECTION DE Mr DUTUIT A ROUEN



VASE APPARTENANT A MONSIGNOR CAJANI A ROME

Imp. Lemercier et Cie Paris


1542
fatta in forli



PLATE. COLLECTION OF Mr. [illegible]

Imp Lemercier & Cie Paris



1535 in arimin·

PLAT (Storiati) LE CHEVAL DE TROIE COLLECTION DE M^R^ DE BASILEWSKI A PARIS



fatto in pesaro 1544

PLAT _ (reproduction) COLLECTION DE MR BASILEWSKI, PARIS

Imp. Lemercier & Cie [illegible] Paris



Roina d troia 1546 fatto in venezia in chastello

PLAT · COLLECTION D'ANDREW FOUNTAINE ESQ.

Imp. Lemercier & Cie



fatte jn Urbino jn Botega de M° Guido fontana Vasaro.

PLAT COLLECTION D'ANDREW FOUNTAINE ESQ NARFORD HALL EN ANGLETERRE

Imp. Lemercier et Cie Paris



.1538.



VASE (Biberon) [illegible]



FATTO IN BOTEGA
DE M° ORATO FONTANA.

COLLECTION DE M. BARKER À LONDRES

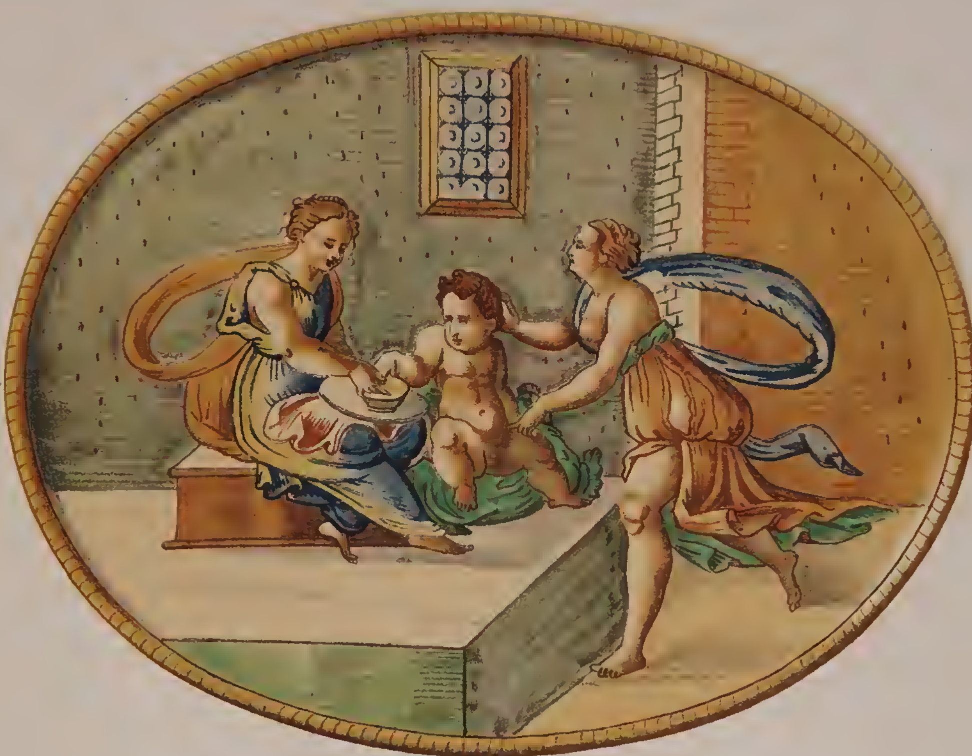




AI[illegible]RE COLLECTION [illegible] M[illegible] [illegible]VE DE RO[illegible]S[illegible] A PARIS

Imp. Lemercier & Cie r. de Seine 5[illegible] Paris







Imp. Lemercier & Cie Paris



VR·Æ

VR·ORATIO·FONTANA·



PLAT (Grotesche) COLLECTION DE Mr [illegible] A [illegible]







COLLECTION — DE Mʳ DE BASILEWSKI A P…

Imp. Lemercier & Cie Paris



… PROVENANT DE …
… MARQUIS D'AZEGLI…



VASE (Grotesque) MUSEE DES OFFICES A FLORENCE



ALLIEPE MU[illegible] NA[illegible]ONAL D[illegible]







[illegible] CHI[illegible] M. [illegible]NNET
SA[illegible]IERE (CR[illegible]) [illegible]A[illegible]TENA[illegible] M. [illegible]

[illegible] Par



AIGUIERE — COLLECTION DE M. LE B^ON GUSTAVE DE ROTHSCHILD À PARIS



da Vrbino



Vrbini Patanaz
fecit anno 1584

1 FOND DE [illegible] MUSÉE DU LOUVRE. COLLON. [illegible] 2 PARTIE D'ÉCRITOIRE AN[illegible]
APPARTENANT À Mr H. DELANGE.